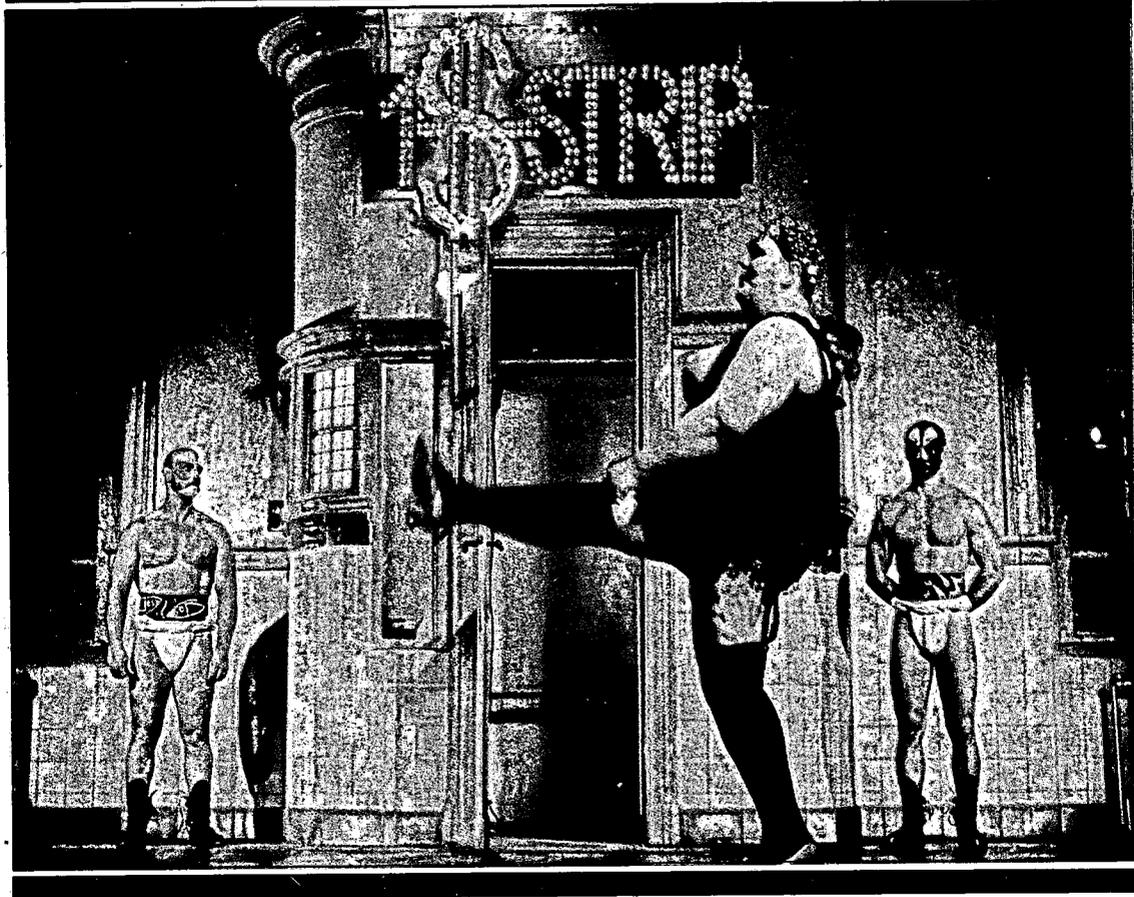
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

La bella addormentata in camicia nera
I «nuovi» tedeschi fra mercato e cultura
La famiglia, un cinedilemma
Franco Solinas

N. II 1984

Gremese Editore

A.XLV N.2

APRILE/GIUGNO 1984

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

SOMMARIO

Emmanuelle Riva, Susan Strasberg
e Laurent Terzieff in
Kapò di Gillo Pontecorvo

SAGGI

Franco Solinas: il rigore dell'impegno

Pietro Pintus

> SANTORE: Io credo che un uomo, uno vero, sceglie sempre. Voi no?
> HUGO: Noi non crediamo nei veri uomini. Crediamo negli uomini, signor Santore. Nella loro necessità, nella loro possibilità di organizzarsi in una società più giusta, più felice.
>
> (*L'amerikano* di Costa-Gavras)

> ...non dimentico nemmeno per un attimo che, al di là degli istanti dell'ebbrezza creatrice, noi tutti, e io per primo, abbiamo bisogno di dati precisi, sempre più precisi, su quel che ci proponiamo di realizzare. In caso contrario non ci sarebbe sviluppo per la nostra arte, né formazione per i nostri giovani.
>
> (S.M. Ejzenstejn, premessa a *La natura non indifferente*)

Questa ricognizione fatta all'interno del cinema italiano per cercare di mettere insieme materiali di lavoro su Franco Solinas si è mossa sin dall'inizio con una consapevolezza: che il mestiere di sceneggiatore — e diciamola pure questa parola, di scrittore per il film — è quanto di più indefinito, meno verificabile, scientificamente non registrabile esiste nell'universo già di per sé sfuggente del cinema. L'osservazione primaria è persino ovvia: come è possibile ricostruire l'apporto di uno sceneggiatore a un film quando sappiamo che nella maggior parte dei casi il testo che ha preceduto quel film è stato — spesso senza il contributo e l'assenso dell'autore — modificato, manipolato, se non addirittura stravolto durante le riprese e poi in sede di montaggio e edizione? E d'altro canto, è ancora legittimo attribuire interamente all'autore della sceneggiatura un testo rile-

vato a posteriori, cioè a film finito? Teoricamente una verifica in tal senso è possibile solo confrontando la sceneggiatura originaria con la copia del film ultimato: ma anche in questo caso come si può venire a conoscenza degli apporti frammentari, spesso verbali (qualche volta telefonici), episodici ma che possono essere rilevanti, che lo sceneggiatore ha dato durante la lavorazione del film e che non sono registrati nel copione?
Forse è da condividere la ripulsa tediata di Ennio De Concini quando confessa[1]: «Un testo cinematografico [...] una volta realizzato è distrutto, si distrugge man mano che viene girato, tanto è vero che i fogli del copione vengono annullati, buttati via, e il copione stesso poi viene mandato al macero [...] la sensazione più grave che uno ne ricava è che sia un mestiere inutile». Ma anche se non si prende alla lettera il pessimismo di De Concini (c'è un sospetto di compiaciuta automortificazione in molti scrittori, e non solo di cinema), non appena si guarda da vicino il territorio, inestricabile e sino a oggi solo in parte esplorato, di chi scrive per il cinema si ha la sensazione di trovarsi su un *terrain vague* dove tutto accade e tutto viene disperso[2]. C'è stato un episodio, a questo proposito, nel corso della raccolta di sceneggiature e testimonianze su Franco Solinas, che mi ha indotto a una particolare riflessione. Giorgio Arlorio, tra gli altri, e diffusamente, mi ha parlato di Franco: del loro lavoro in comune, della loro amicizia, della loro "tecnica" operativa. Un racconto avvincente, ma tutto costruito a telescopio, a scatole cinesi, una storia dentro un'altra, e così via; che è certamente il modo correlato e diluviale di Arlorio nel ricordare, ma che tuttavia riflette bene, mi sembra, la frammentarietà, la provvisorietà (la transitorietà, la chiamava Flaiano) di un mestiere strutturato in molte tappe, che progetta, propone, disegna e ridisegna spesso senza arrivare a un traguardo; che in molte occasioni passa la mano a altri o si inserisce in progetti altrui, in altri disegni; il cui obiettivo, soprattutto, è finalizzato all'assunzione di una dimensione diversa (la trasposizione in immagini) e in cui, tranne casi rari, la funzione dello scrivere non è fondamentale in sé ma unicamente propositiva.
Tutto ciò può forse in parte spiegare l'apatia o l'indifferenza (o la sottintesa rimozione) con le quali i maggiori scrittori di cinema del nostro paese non conservano (salvo poche eccezioni che confermano semmai la regola) soggetti, trattamenti e copioni, lasciandoseli alle spalle e dimenticandoseli, e votandoli a una dispersione alla

---

[1] Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, Savelli 1981.

[2] Dal 1965 il Centro sperimentale di cinematografia di Roma ha cominciato a conservare, insieme con una copia di ogni film italiano, anche la sceneggiatura. Grosso modo si può dire che negli archivi del Centro sono conservate, da quell'epoca, l'ottanta per cento delle sceneggiature.

quale unicamente potrebbe ovviare, nei modi incompleti e contraddittori cui si è accennato, la lettura a posteriori fatta di un film alla moviola. È necessario tuttavia aggiungere — e queste pagine su Solinas vorrebbero anche essere un indiretto atto di risarcimento nei confronti di chi scrive, quasi sempre misconosciuto e trascurato, per il cinema — che l'esercizio della critica cinematografica, in ispecie quella italiana, ignora nella maggior parte dei casi il ruolo, talvolta decisivo, dello sceneggiatore alla costruzione di un film. E non soltanto, si badi, in sincronia con la "politique des auteurs" che ha messo in primo piano la figura del regista, sia essa di grande o di modesto rilievo; basta scorrere le più recenti monografie dedicate a registi italiani per accertare che l'immagine degli sceneggiatori risulta da quelle pagine quasi sempre labile o addirittura inesistente; e altrettanto si può dire delle storie del cinema, per tacere (a parte qualche sbrigativa citazione e taluni episodi, isolati, di pertinente individuazione dei ruoli) della critica cinematografica quotidiana. Non sarebbe doveroso, tanto per fare un esempio sottomano, analizzare se e in quale misura il Fellini di *E la nave va* è stato arricchito, o modificato, dall'incontro con Tonino Guerra pur tenendo conto della capacità onnivora del regista?

Non vezzo ma omaggio

La consuetudine della rivista «Time» di abbinare ogni settimana nella rubrica dedicata al cinema, insieme con il titolo del film recensito, il nome del regista e quello dell'autore dello *screenplay*, può sembrare un vezzo snobistico e in ogni caso un perdurante omaggio alla figura professionale che è anche oggi uno dei pilastri di Hollywood,,ma testimonia comunque di una correttezza informativa che si vorrebbe indicare a esempio. Non fosse altro, al di qua delle rispettive attribuzioni, per individuare quella landa misteriosa, quel "prima" di cui ha parlato non molto tempo fa Ugo Pirro con amareggiata perentorietà[3]: «La cultura cinematografica, in special modo la critica, sembra soffrire di difficoltà psicomotorie che le impediscono di analizzare, conoscere il "prima" di ciascun film. Quelle rare volte in cui i critici si occupano della sceneggiatura di un film, il loro balbettio è imbarazzante». Si può osservare, pur concordando sul giudizio di fondo espresso da Pirro, che è spesso l'alternanza dei contributi degli scrittori di cinema, la valenza oscillante dell'impegno, la disponibilità a "firmare" anche una modesta collaborazione nel coacervo di copioni scritti a più mani, a creare una oggettiva confusione e a indurre a oblii e silenzi, non sempre di conseguenza

[3] Ugo Pirro, *Per scrivere un film*, Rizzoli 1982.

colpevoli. In tale direzione si presenta stimolante l'analisi fatta da Gian Piero Brunetta sull'ingrato "mestiere dello sceneggiatore", sul suo scavare come una talpa (per uscire chissà dove) all'interno del cinema[4]: «Gli sceneggiatori fanno la spola, a ritmo instancabile, lungo i diversi piani produttivi, scegliendo per lo più il lavoro meno gratificante di portatori d'acqua e offrendosi, in pari tempo, con il loro pluralismo e la loro disponibilità come garanti della produzione. Il fatto che i medesimi nomi possano apparire, nello stesso periodo, in opere di grande innovazione espressiva o a supporto di film a basso coefficiente stilistico, non deve portare a facili tentativi di unificazione del sistema e neppure a idealistiche fratture fra le poche opere circonfuse dell'"aura" dell'artisticità e la massa di quelle il cui fine più immediato e dichiarato è il puro intrattenimento. Il lavoro degli sceneggiatori ora agisce da collante indispensabile, ora riesce a fare in modo che piccoli atti innovativi, in partenza da singoli film più avanzati, possano produrre una dinamizzazione di tutto il sistema».

Se Flaiano, come si ricordava, parlava rispondendo a una inchiesta di «Cinema Nuovo» non tanto di una professione quanto di uno "stato transitorio" per lo sceneggiatore — «Molti sceneggiatori passeranno a dirigere film, altri li produrranno, altri ancora vorranno scrivere libri in pace tra una sceneggiatura e l'altra» — Franco Solinas non rientrava nelle categorie ironicamente elencate da Flaiano: voleva scrivere sceneggiature e solo sceneggiature, quello era il suo mestiere di cui aveva un'altissima considerazione (in un arroccato, quasi aristocratico isolamento); di libri ne aveva scritto uno solo, nel '56, ed era *Squarciò*, e non per caso, si direbbe, ne aveva ricavato poco dopo un copione per il cinema (per *La lunga strada azzurra* di Pontecorvo); e quanto alla regia ci aveva pensato, ma di sfuggita — come confesserà ai tempi di *La battaglia di Algeri* — e solo al termine di una sceneggiatura che lo aveva soddisfatto pienamente, quando qualsiasi scrittore per film, consapevole della buona riuscita del proprio lavoro, finisce col porsi la domanda d'obbligo: e se questo film me lo dirigessi io? E proprio riassumendo, nella stagione della più fertile maturità espressiva, il senso di una pratica professionale perseguita con crescente quasi maniacale rigore e il ricordo della ormai lontana prova letteraria, aveva potuto con orgoglio dichiarare[5]: «Normalmente penso che sia necessario un anno per scrivere una sceneggiatura originale, ma si può mettercene anche due. Si può mettercene a volte anche tre. Credo che una buona sceneggiatu-

[4] G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano - Dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti 1982, nel capitolo "Il mestiere dello sceneggiatore".

[5] Goffredo Fofi e Franca Faldini, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, due volumi, Feltrinelli 1979 e 1981.

ra possa essere equiparata a un buon romanzo, credo anzi che sia più difficile scrivere una buona sceneggiatura che un buon romanzo, nella media. Questo non è stato mai detto e non è mai stato accettato, e di questo si pagheranno le conseguenze: oppure il cinema sparirà e si faranno tre o quattro film all'anno».
Al cinema era arrivato nei primi anni Cinquanta, dopo avere lasciato la Sardegna alla morte del padre, partecipato giovanissimo alla Resistenza ed essersi laureato, senza profitto, in legge. Per mantenersi aveva lavorato come manovale, operaio edile, impiegato, commesso viaggiatore, in un iter "americano" cui teneva molto; e scritto racconti che avevano trovato ospitalità in qualche rivista. Membro del PCI dalla fine della guerra (lo rimarrà per tutta la vita), aveva poi collaborato alle pagine culturali dell'«Unità» e «Paese Sera». La sua generazione, come ricorderà più tardi, era successiva a quella degli Age e Scarpelli e cominciò lavorando accanto a Steno e Monicelli, che «sono stati», annoterà, «un po' la nave scuola di mezzo cinema italiano». Alle soglie dei trent'anni il piccolo libro che doveva dare una svolta alla sua vita, *Squarciò*: importante perché conteneva, in vitro, molti elementi del suo futuro mondo espressivo. A rileggerlo oggi colpisce non tanto l'adesione sincera ma tardiva a schemi e imperativi morali di tanta letteratura neorealista (nel racconto-parabola di Squarciò, pescatore di frodo per sopravvivere che vive sino in fondo, sino alla morte e con lucidità, la sua condizione di diseredato-ribelle) quanto la struttura (che allora dispiacque a Calvino per la tecnica troppo scopertamente elaborata) e una esplicita volontà razionalizzante.

Un lungo flashback

«È tempo migliore per pescare. Di settembre i pesci abbandonano i grandi fondali e si avvicinano alla costa.» Sono le prime frasi del romanzo breve. E queste sono le ultime: «Squarciò guarda il mare, e non sente dolore. Il mare, che adesso non è più calmo per pescare come pescava lui. Eppure all'alba era così piatto, così trasparente. Ed è settembre, il tempo migliore per la pesca». Il racconto è tutto dunque costruito all'interno di queste due "sequenze", cioè un lungo flashback: Squarciò, con le gambe maciullate, che attende la morte e che rievoca la propria vita (come l'operaio François, nella sua camera barricata in *Le jour se lève*). E il riandare al tempo passato si compie con la tecnica, si direbbe, della dissolvenza: «Era settembre anche allora, e anche allora le spigole venivano a branchi sotto gli scogli. Ma il mare non era così. Si gonfiava in larghe onde senza cresta». Ma se in queste pagine si intrecciano la prepotente vocazione cinematografica e talune predilezioni hemingwayane del personaggio Solinas (l'amore per la natura selvaggia con le digressioni av-

venturose come la caccia e la pesca subacquea, il vivere appartato e in solitudine, una sorta di culto vitalistico per l'"animalità" della vita e dei suoi accadimenti, il preferire la compagnia di pescatori e portuali alla gente del cinema, fatta eccezione per pochi amici), si può leggere in *Squarciò* il senso profondo di tutto il lavoro poetico futuro e che è espresso dal giudizio che il protagonista dà dell'"incidente" che lo sta portando alla morte, un apparente scarto di errore nel confezionare la carica di esplosivo: «Quando si dice incidente, si pensa a un fatto imprevisto, che succede per caso e senza ragione. Ma allora forse non esistono incidenti, non esistono per gli uomini come non esistono per le cose. C'è sempre una ragione, sempre una causa volontaria e precisa, anche se a volte è difficile scoprirla. Squarciò sapeva così, sapeva che non era stato un incidente. Gli uomini non muoiono mai per caso, ma per destino o per una giustizia sconosciuta».

Fede profonda nella razionalità dell'uomo («C'è sempre una ragione, sempre una causa volontaria e precisa, anche se a volte è difficile scoprirla»), interesse dominante per i temi sociali, che diverrà poi attenzione quasi unicamente rivolta ai soggetti storico-politici; ma c'è un altro elemento ricorrente che è anticipato in *Squarciò* e che attraversa come un filo rosso pressoché l'intera filmografia di Solinas. È il tema del confronto-scontro: tra due uomini, due interpretazioni del mondo, due scelte, due concezioni della vita, e che nel racconto marino è evidenziato dalla lotta anarchico-individualistica, votata alla sconfitta, che il pescatore di frodo conduce contro la miseria e una società immobile e spietata. Questa dialettica del confronto-scontro è già presente nella prima sceneggiatura scritta per intero, non a caso in quegli anni, e che coincise con l'incontro con Pontecorvo: l'episodio che ha come titolo *Giovanna* (1955), primo film del futuro regista di *Kapò* e *La battaglia di Algeri* da inserire in un generoso quanto sfortunato polittico di dimensione internazionale curato da Joris Ivens, progettato nella Repubblica Democratica Tedesca e centrato sul problema della condizione femminile nella nuova società del dopoguerra, all'Est e in Occidente, e che aveva come titolo emblematico *Die Windrose* (La rosa dei venti). In quei quaranta minuti, omaggio esplicito all'epica populista del grande cinema sovietico e al neorealismo ormai consegnato alle cineteche, era individuato e raccontato in modo persuasivo un conflitto per quei tempi (ma solo per quei tempi?) di forte rilevanza: la donna costretta a battersi su due fronti, sul posto di lavoro e in casa, col marito, che la vorrebbe unicamente dedita alla famiglia e ai figli. Insomma c'è già in Solinas, ben lubrificato, il meccanismo pronto a scattare in quasi tutte le sue sceneggiature: un faccia a faccia, una contrapposizione violenta sullo sfondo di un ben precisato momento storico.

Sul set di *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi

Attorno agli anni Settanta assisteremo a una fiorescenza di cinema politico in senso lato: le opere d'assalto, costruite su strutture polemicamente grottesche e metaforiche, di Petri-Pirro; i sarcastici *contes philosophiques* di Sciascia filtrati in film della contestazione visionaria; i film-inchiesta di Rosi che assurgono a simbolo martellante di un paese colpito da una malattia che appare senza scampo: i racconti-parabola, gli emozionanti melodrammi, gli apologhi e le allegorie dei fratelli Taviani; l'appassionato diario-dibattito-psicodramma di Francesco Maselli in *Lettera aperta a un giornale della sera*. Ciò che maggiormente colpisce in Solinas è di non appartenere a una particolare stagione del cinema italiano, ma di essere stato coerente, sin dall'inizio, a una sua idea rigorosa ma antidogmatica del cinema, ben radicata nella storia e immersa nel grande fiume della lotta politica, e tuttavia avulsa da qualsiasi preoccupazione gnomica e didascalica. Proprio in quegli anni, e quasi contemporaneamente in due diverse interviste, spiegava le ragioni del suo fare "cinema politico". A Piernico Solinas, che gli chiedeva nell'aprile del '72 se il fare cinema in quel senso discendeva dall'essere membro del PCI, rispondeva[6]: «Non credo di sentirmi investito da una missione né di essere motivato a scrivere film politici a causa della mia militanza politica. La cosa che mi interessa di più è la politica. Par-

---

[6] Gillo Pontecorvo's *The battle of Algiers*, a cura di Piernico Solinas, Charles Scribner's Sons, New York 1973.

lare d'obbligo o dovere significherebbe che un intellettuale comunista ha rinunciato alla sua libertà, mentre al contrario il lavoro di un intellettuale comunista può solo essere il prodotto di una sua libera scelta ideale». E specificherà a Michèle Ray, ai tempi di *L'amerikano*[7]: «Per me la politica è una cosa fondamentale. Non mi interesso di storie psicologiche, praticamente non credo alla letteratura in senso tradizionale, continua ripetizione degli stessi schemi, con più o meno gusto o intelligenza, con dei problemi che sono sempre particolari e in definitiva non interessanti. Questo genere di storie non serve che a emozionare il pubblico e a non dargli una chiave per comprendere la realtà. La politica, considerata non nel senso tradizionalmente peggiorativo ma nel senso esatto di scienza che permette di interpretare i problemi dell'umanità, resta la cosa più importante e necessaria della nostra epoca. La politica tocca il fondo dei problemi attraverso dei fatti reali e non si esprime attraverso i sentimenti».

Una visione critica, non emotiva della storia, sottratta ai sentimenti o peggio ancora ai sentimentalismi, non è cosa semplice. La prova la si era avuta con *Kapò*, ideato e sceneggiato per Pontecorvo, grande successo anche internazionale, candidato all'Oscar ma certamente indebolito, a fianco della crudezza del tema, da un innesto artificioso. Del resto lo stesso Solinas dichiarò poi a Fofi[8]: «*Kapò* sono due film: c'è il melodramma dell'ultima parte, del finale, e il resto». Ma la genesi dell'innesto è interessante: accanto alla metamorfosi della piccola ebrea Edith, decisa a sopravvivere, in una guardiana privilegiata del lager, collaboratrice degli aguzzini (senza che gli autori abbiano avuto il coraggio — ma pensiamo quali erano i tempi — di condurre quella discesa agli inferi sino alle estreme conseguenze), regista e sceneggiatore pensarono di inserire un episodio storicamente accertato, una rivolta di prigionieri sovietici, in cui nella loro minuziosa ricerca di documentazione si erano imbattuti. Era quest'ultimo un tema straordinario (si pensi al libro, che uscirà nel '66, di Jean-François Steiner, *Treblinka*, e ai dibattiti che suscitò sulle ragioni che impedirono, se non in uno o due casi, a milioni di vittime comunque destinate alle camere a gas di ribellarsi al carnefice), ma che da solo avrebbe costituito un film: comunque, una volta accostato al tema della degradazione morale della piccola ebrea fu quasi fatale saldarlo con una improbabile love story certamente richiesta dai produttori e destinata a fare accettare al pubblico la crudezza dell'argomento. In ogni caso il film nella pagina scritta rivela la capacità di Solinas, sempre maggiore di film in film, di offri-

---

[7] Costa-Gavras e Franco Solinas, *État de siège*, Stock 1973.

[8] *L'avventurosa storia del cinema italiano*, op. cit.

re un ventaglio di osservazioni, suggerimenti e sollecitazioni fertili in sede di ripresa («Cosa chiedo io a uno scrittore?» notava Losey a proposito di *M. Klein*. «Chiedo soprattutto un testo che mi offra tutte le possibilità d'immaginazione che mi sono necessarie per lavorare al film»). Si veda lo splendido inizio quando la quattordicenne Edith, finita la lezione di clavicembalo, si avvia a casa: «Manca poco al tramonto, ed è autunno. Edith avanza speditamente. Fischietta, accelerandolo, il motivo che eseguiva prima al clavicembalo. Appare serena, occupata in cento fantasie... Il suono accorato della sirena di un battello la scuote. Un battello naviga sulla Senna. Edith, sempre camminando, lo segue con lo sguardo. Vanno, paralleli, nella medesima direzione. E andando così Edith non si accorge che poco più avanti, sul marciapiede, un soldato e una ragazza si stanno baciando. Il soldato è tedesco. Edith quasi li urta. Si scansa appena a tempo mentre, istintivamente, nasconde con la mano la stella di David cucita sul suo giubbotto. Fa ancora qualche passo, poi prende a correre... dopo aver mormorato appena una parola di scusa. Il tedesco le ha rivolto soltanto un'occhiata distratta».

Premonizione allarmante

A posteriori possiamo leggere la sequenza come una sorta di prefazione sul tema della "grande rafle" nella città che molti anni più tardi Solinas rivisiterà appunto con Losey; ma la sequenza, nel contesto del film, ha il valore di una premonizione allarmante e si scioglie infatti subito dopo nella tragedia: «Edith è ferma, ancora ansante per la corsa. Guarda sbigottita verso il portone della propria casa... C'è un camion tedesco, davanti al portone. Intorno, un largo e prudente cerchio di curiosi. Quattro S.S. spingono fuori dal portone, verso il camion, un uomo e una donna di una cinquantina d'anni, vestiti decorosamente, con l'espressione tesa, atterrita... L'espressione di Edith muta lentamente dalla meraviglia al terrore. E intanto ella avanza e si fa largo tra i curiosi. Avanza sola nello spazio vuoto che il cerchio dei curiosi circonda... La madre l'ha vista. Le rivolge uno sguardo accorato. Scuote appena la testa. Volge gli occhi da un'altra parte, come supplicandola di allontanarsi... Anche il padre l'ha vista, dopo che ha visto sua moglie stringersi ancora di più, disperatamente, al proprio braccio. Egli china la testa, fingendo di non vedere... Anche una S.S. nota Edith: «"Tu che fai qui? Che vuoi?". Poi, realizzando, si rivolge al padre: "Chi è questa?". Il padre di Edith scuote la testa: "Non so, non la conosco...". Edith allarga le braccia in avanti e corre verso i genitori gridando disperatamente: "Mamma, mamma, mamma!". Si tengono stretti tutti e tre».
Negli anni che separano il cammino di Solinas da un traguardo esemplare, *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo, c'è un infortunio, le-

gato al nome carismatico di Rossellini (l'adattamento e una sceneggiatura rimasta incompiuta per *Vanina Vanini*: «Io questo non l'ho scritto e non lo firmó»[9] disse a Ergas, il produttore, al visionamento della copia campione. «Parlai con gli avvocati, eccetera eccetera e poi, come spesso succede, non se ne fece nulla»). Ma c'è anche la collaborazione a un film di grande rilevanza, *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi. Sull'onda del successo di film posteriori, che si presentavano con l'autorità della firma di Solinas, c'è stato chi ha attribuito *tout court* a quest'ultimo la cifra stilistica innovativa del film; tra gli altri Jean-Claude Barreau, nell'introdurre il volume su *État de siège* (L'amerikano), parla di *Salvatore Giuliano* «scritto da Solinas». In realtà la sceneggiatura porta la firma, oltre che sua, di Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale e dello stesso regista, e fu proprio Solinas a dichiarare a Fofi[10]: «Dopo *Kapò* mi cercò Rosi per dare una mano alla sceneggiatura di *Salvatore Giuliano.* Aveva visto il film e gli sembrava, dal modo in cui erano costruite certe scene, la prima parte, che potessi aiutarlo, ma la mia fu solo una collaborazione. L'idea, l'intuizione di quel tipo di film, sono di Rosi. La sceneggiatura del film era buona, ma non era la sceneggiatura che contava, quello che contava era l'originalità di un certo tipo di impostazione». Lo stesso Rosi, che giudica molto onesta la dichiarazione di Solinas, parla di un suo contributo e pur sottolineando la stima e l'ammirazione per lo scrittore sardo (prepararono insieme un soggetto per un film su Che Guevara che poi non si fece) fa capire esplicitamente che quel prototipo di film saggistico, dalle violente sprezzature sintattiche che invitavano alla riflessione piuttosto che all'emozione, dal tono di alto reportage e insieme di consuntivo storiografico, ha in sé soprattutto l'impronta d'autore del regista.
La struttura della *Battaglia di Algeri,* il momento più alto dell'incontro fra il bisogno di Solinas di calarsi nel vivo della storia e l'adesione di fondo di Pontecorvo al racconto polifonico, sembra rimandare, nel calibratissimo movimento a orologeria, al ticchettio delle bombe a tempo le cui esplosioni contrassegnano il progredire dell'azione. La scommessa di partenza era, dopo un assemblaggio di rigorosa documentazione, di fare scaturire l'ineluttabilità di una vittoria dallo scabro ma emozionante resoconto di una sconfitta. Così come accadrà in *L'amerikano* (Santore è stato ucciso e viene proposta la domanda alla quale risponderà l'intero film: chi era veramente costui?), la storia comincia dall'epilogo: Alì-la-Pointe e i suoi compagni, murati nel nascondiglio che ormai è stato scoperto, attendono la morte. Ma chi era Alì? Il tema del confronto in una da-

---

[9] *L'avventurosa storia del cinema italiano*, op. cit.

[10] *L'avventurosa storia del cinema italiano*, op. cit.

Lou Castel, Klaus Kinski, Martine Beswick e Gian Maria Volonté in *Quien Sabe?* di Damiano Damiani

ta situazione storica, che acquisterà sempre maggiore evidenza nel cinema scritto da Solinas (una precedente sceneggiatura, *Parà*, di tre anni prima, centrava la figura di un fotoreporter parigino, ex legionario d'Indocina, immagine della vecchia Europa sofisticata e raffinata, mettendola a raffronto con la nascita di un nuovo mondo, la realtà algerina), è qui esemplare nella sua secchezza, verrebbe fatto di dire, segnaletica (giustamente Giorgio Arlorio parla, a questo proposito, di due "carte d'identità").
I due uomini, rappresentanti di due mondi emblematicamente contrapposti, sono Alì-la-Pointe e il colonnello Mathieu. E se Alì, analfabeta, contadino, «renintente alla leva, condannato per furto, rissa, gioco d'azzardo, prossenitismo e sfruttamento della prostituzione» è sottratto a ogni enfasi eroicizzante, Philippe Mathieu (che compare solo alla fine del primo tempo, con il giro di vite impresso alla repressione da Massu) ha fatto tutte le campagne dalla seconda guerra mondiale in poi, ma ha anche partecipato alla Resistenza antinazista. Dirà, tra l'altro, alla conferenza stampa dopo la morte di Ben M'Hidi, trovato "impiccato" in cella: «Quelli che oggi ci dicono fascisti fingono di dimenticare il nostro contributo alla Resistenza [...]. Quelli che ci dicono nazisti forse non sanno che alcuni di noi sono sopravvissuti a Dachau e Buchenwald». Si evidenzia in Mathieu un'esigenza sempre netta in Solinas: quella di rappresentare il "nemico" in modo persuasivo, sfaccettato, se non addirittura accatti-

vante. «Mathieu è elegante e colto perché la civiltà occidentale non è né inelegante né stupida [...]. Anche il nemico possiede una logica che non va ignorata o sottovalutata» risponderà a Piernico Solinas[11], che gli aveva fatto osservare come il colonnello appaia di sottile intelligenza e persino "troppo rispettabile". Qualcuno su questa strada ha insinuato l'ipotesi che in qualche modo Solinas subisse il fascino di certi suoi personaggi reazionari, rappresentanti di un mondo odiato ma con il quale bisogna fare i conti, in ciò — per vie molto diverse — affine a Visconti.
L'osservazione è indubbiamente paradossale, ma è certo comunque che i suoi "eroi" negativi non hanno solo la complessità, la sottigliezza e lo spessore "naturali", ma una sorta di amara chiaroveggenza di sé e una carica di magnetismo che sembrano andare oltre lo scavo operato sul personaggio. Per motivare le ragioni dell'avversario l'autore ha bisogno di elementi che appaiano probanti, giusti e sereni, in equilibrio — verrebbe fatto di dire in equidistanza — rispetto alle certezze degli altri, di coloro che stanno dalla parte giusta. È come se avvertisse, nello scandaglio gettato dentro le coscienze e gli atti decisivi degli uomini, una specie di oscillazione continua, ambigua: la consapevolezza che una parte di verità, di giustizia può esistere anche nelle nefandezze, anche nella scelta sbagliata; e che basterebbe uno scarto, un moto della mente o del cuore per ribaltare tutto, per trasformare le vittime in carnefici, e viceversa. Ma su ciò il razionalismo, la sua scelta di campo non hanno incertezze, e proprio perciò può dirigersi sicuro su un terreno accidentato: quello in cui Mathieu teorizza e giustifica con argomenti "credibili" la tortura; in cui "l'amerikano", orgoglioso di appartenere a una grande nazione, è convinto di avere il diritto di fare qualsiasi cosa per difendere il genere di civiltà in cui crede; in cui si avventura l'aristocratico Klein inseguendo il proprio doppio sino all'autodistruzione; su cui passano, cinici e feroci nella loro ambiguità, il William Walker di *Queimada* e il Bill Tate di *Quién sabe?*: tutti, si badi bene, accomunati in una fine violenta, con l'unica eccezione di Mathieu.
Ma *La battaglia di Algeri* è anche l'epos in grigio degli orrori della guerra, di ogni conflitto micidiale (tant'è che dopo l'attentato nella Casbah, a rue de Thèbes, messo in opera dalla polizia francese, assistiamo a una serie di sanguinosi atti terroristici di rappresaglia compiuti dall'FLN anche in luoghi pubblici); ed è anche, proprio sulla base delle indicazioni preziose fornite dal testo, epos soprattutto corale. Si vedano due momenti distinti, a conferma dei suggerimenti e della ricchezza di senso che i testi contengono. Alì-la-Pointe dalla prigione assiste a una condanna alla ghigliottina: «Poi

[11] *The battle of Algiers*, op. cit.

da lassù, mentre viene portata via la testa, mentre il prete va via, vanno via le guardie, il funzionario, e gli operai cominciano a smontare la ghigliottina, da lassù, dalle terrazze della Casbah, come un vento improvviso gli jù-jù delle donne, fitti come grida di uccelli, acuti, metallici, rabbiosi». E nel momento cruciale dello sciopero generale, quando si palesa spietata la reazione delle autorità: «Silenzio; soltanto che qualcosa è mutato negli occhi delle donne, e i veli che ricoprono i loro volti fino al taglio degli occhi cominciano improvvisamente a tremare, ondeggiano come percorsi da un soffio, da un vento leggero, e la tristezza finisce, e il silenzio finisce subito... gli jù-jù attaccano l'aria, la invadono, la scuotono, la fanno vibrare come lo può una scarica elettrica, o il suono prodotto dal vento su una distesa di canne secche, o il suono prodotto da cento, mille unghie che raschiano una lastra di vetro».

Ciclopico eroe negativo

Si è detto del rapporto dialettico che si instaura in quasi tutti i copioni di Solinas: tra il vecchio e il nuovo, i "dannati della terra" e i loro persecutori, «da una parte la civilizzazione e dall'altra la cosiddetta barbarie» come disse egli stesso, semplificando, ai tempi di *Quién sabe?* [12]. Ma all'interno di quel rapporto viene in primo piano il posto che vi ha il mondo anglosassone, gli Stati Uniti soprattutto: dallo stesso *Quién sabe?* a *Queimada*, all'*Amerikano*, sino ai film scritti ma non realizzati, *La vita è come un treno, come un treno* e *Il cormorano*. Al pantografo, "l'America" come simbolo della vitalità, del potere e della violenza dell'Occidente sprigiona con le sue contraddizioni e ambiguità il fascino sinistro dei personaggi-nemici di cui si è parlato: è un ciclopico "eroe negativo", speranza di un mondo nuovo, ma il cui compito finisce con l'identificarsi sempre più, per Solinas, con il ruolo di gendarme di quello stesso mondo. È di certo ancora l'America favolosa degli anni Trenta che ricordava Pavese nel '47[13], «una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo e insieme giovane, innocente», ma insieme quella che temeva di intravedere lo scrittore piemontese, a conclusione del suo articolo: «Ma senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura. Senza un pensiero e senza una lotta progressiva, rischierà anzi di darsi essa stessa a un fascismo, e sia pure nel nome delle tradizioni migliori».

---

[12] *L'avventurosa storia del cinema italiano*, op. cit.

[13] Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi 1968, nell'articolo scritto per «l'Unità» dal titolo *Ieri e oggi*.

Quién sabe?, diretto con grande vivacità e divertimento picaresco da Damiani (è certamente uno dei suoi film migliori), fu riscritto completamente da Solinas, che non tenne conto di una precedente sceneggiatura di Salvatore Laurani se non per le grandi linee. In questo prototipo di western all'italiana «con un certo contenuto politico» (Solinas), prende spicco la costruzione — nel confronto con il bandito guerrigliero El Chuncho, manipolato dallo straniero che gli si affianca nel vivo della rivoluzione messicana — del personaggio dell'americano Bill Tate. Eccolo: «Un volto giovane, ben rasato, pallido... Gli occhi chiari, uno sguardo indolente e distaccato, che si volge intorno con lentezza a esplorare un luogo che non conosce e che non gli piace... La sua figura è elegante, anche nei suoi movimenti si nota quella specie di indolenza che c'è nel suo sguardo... Veste a metà tra il cow-boy e il viaggiatore d'affari... Sotto la falda della giacca si intravede la forma della pistola... in una mano tiene una borsa da viaggio» (Bill Tate si propone, aggregandosi ai rivoluzionari, di ucciderne il capo e di riscuotere così la grossa taglia posta dal governo messicano. Al termine del suo viaggio, al momento di partire per gli Stati Uniti, El Chuncho lo ammazza. Perché? «Quién sabe?, niño, quién sabe? Pero debo matarte!»: per gridare poi a un ragazzo a cui ha fatto l'elemosina: «Con aquel dinero non compra pan... entendido?... compra dinamitaaaaa!!!»). Bill Tate è un gelido commesso viaggiatore di morte, come sarà William Walker in *Queimada* (anche lui con le sue borse da viaggio, e anche lui sarà ucciso alla fine mentre sta per partire), come Philip Santore in *L'amerikano* e come colui che, eliminato Santore, «un vecchio portabagagli un po' curvo, vestito di una tuta di lavoro un po' stinta» vede scendere sorridente con la famiglia da una aereo della Panamerican, osservandolo con «uno sguardo calmo, paziente, senza curiosità — ma attento».
È difficile dire se il personaggio di Walker in *Queimada*, ancora diretto da Pontecorvo (soggetto e sceneggiatura di Solinas e Giorgio Arlorio: scriveranno insieme anche *La vita è come un treno, come un treno*) abbia acquistato una dimensione così scopertamente "affascinante", e didascalica nel contempo, in ragione dell'interpretazione di Brando (sono rimasti memorabili gli scontri fra l'attore e Pontecorvo). Certo è che l'apologo, il quale, secondo gli stilemi di un avvincente romanzo d'avventure ottocentesco, mette allo scoperto le radici sanguinose del colonialismo (attraverso il meccanismo della rivoluzione alimentata e poi soffocata e incanalata nella più feroce restaurazione da una stessa mano), non solo ha il suo punto di maggiore rifrazione nel personaggio di Walker piuttosto che in quello di José Dolores, l'antagonista, ma immerge la figura del masnadiero inglese, prima al servizio dell'Ammiragliato e poi di quella che chiameremmo oggi una multinazionale, in una luce di vaghezza

Marlon Brando e Evaristo Marquez in *Queimada* di Gillo Pontecorvo

esistenziale, incapsulando il suo gelido machiavellismo in una strettoia da eroe shakespeariano destinato comunque a soccombere. Ancora una volta tuttavia sarà opportuno mettere in luce, con un esempio, l'alto grado di scrittura di un testo che è già, sulla pagina, tutto risolto in immagini, con una pregnanza lessicale inconsueta rispetto alla sua destinazione. È il momento in cui, tornato a Queimada per soffocare la rivolta di José Dolores alla quale egli stesso ha dato inizio, Walker impiega spietatamente la tattica della terra bruciata: «Non più verde, né giallo, né amaranto, né foglie, né intrichi di rami, frutta, niente più erba, l'erba tenera, le bacche, i muschi del sottobosco (con una apparente superfetazione anche *ciò che non c'è* viene descritto, *ndr*): ma nero e grigio, un deserto di nero e grigio, sparso di sagome mozze, aguzze, scheletriche, e qualche guizzo di brace, qualche scintilla, che ancora fruga avidamente nel cimitero della foresta. Come ombre, come fantasmi, nella luce incerta dell'alba, i soldati avanzano a rastrello. I loro passi sono attutiti. Ogni tanto qualche voce sommessa, qualche richiamo... Un fischio. I più vicini accorrono. Là, c'è un cadavere. Un guerrigliero morto. Il suo scheletro, ormai: perché la carne è stata consumata dal fuoco [...]. Così, seguendo queste tracce, si ripercorre la fuga dei guerriglieri davanti al fuoco... Finché si arriva al fiume, alla salvezza. Sulla sabbia umida del greto, dopo l'ultimo cadavere, si vedono numerose orme di piedi scalzi. Vuol dire che sono sopravvissuti in molti. Ma al di là del fiume... Al di là del fiume c'è un fortino con la bandiera di Queimada per presidiare il guado...».

L'incontro con Costa-Gavras per *L'amerikano*, nonostante i timori di Solinas («Per me il PCI rappresenta il migliore strumento per cambiare veramente una situazione. Costa [...] non è comunista. Egli è stato colpito dalle esperienze di lotta armata, quella dei Tupamaros in particolare»)[14], dà risultati eccellenti: c'è l'empito populistico del regista di *Z*, e c'è il rigore documentario, quasi ossessivo di Franco. Ma la sceneggiatura di *État de siège* non è soltanto la ricostruzione di un avvenimento trascritto come emblematico e storicamente veridico (Philip Mike Santore non è altri che Dan Anthony Mitrione, agente americano ucciso in Uruguay): è un modello di racconto creativo scandito per blocchi (si ricostruisce la "carriera" di Santore attraverso gli interrogatori) in cui la progressione emotiva poggia su basi razionali in quanto sappiamo sin dall'inizio che l'agente è stato ucciso: il genere di suspense è semmai quello di conoscere, tassello per tassello, il quadro completo della sua colpevolezza. E anche in questa occasione l'"avversario" viene rivelato in tutta la sua complessità, buon padre di famiglia da una parte, sicuro del suo buon diritto dall'altra a agire senza scrupoli (osserva il regista[15]: «Mitrione è altrettanto sincero quanto lo furono gli inquirenti della chiesa cattolica durante l'epoca dell'Inquisizione»): tanto è vero che l'attore scelto a interpretarlo, Montand, era l'"eroe positivo" di due altri film di Costa, *Z* e *La confessione*. Il confronto, stilema pressoché indispensabile in Solinas, qui è addirittura espresso fisicamente nelle sequenze degli interrogatori fatti dai sequestratori, e ha uno straordinario rimando parallelo nell'invenzione (la più bella del testo) del "processo finale" in autobus quando a ogni fermata, nella notte, sale un membro dell'organizzazione clandestina ed Este gli rivolge la domanda rituale sulla condanna a morte o meno di Santore: «Sei al corrente della situazione. Non si tratta di un problema d'ordine sentimentale. Non ne ha mai avuto, lui. Si tratta di un problema politico... È sì o no?». Dove quel «non si tratta di un problema di ordine sentimentale» potrebbe essere posto a epigrafe del film.

Anche nel *Sospetto* (una prima stesura aveva come titolo *Missione nell'Italia fascista*) non ci sono in superficie problemi d'ordine sentimentale: semmai esistono per Maselli e Solinas, entrambi militanti comunisti, che in questo film si calano nelle vene del partito, in uno dei suoi momenti storici più duri, quello della "svolta" e del fascismo saldamente arroccato al potere. La missione di Emilio, fatto tornare clandestinamente da Parigi in Italia per riannodare le fila di un'organizzazione stremata dall'OVRA (gli dice Stefano, prima

[14] *État de siège*, op. cit.

[15] *État de siège*, op. cit.

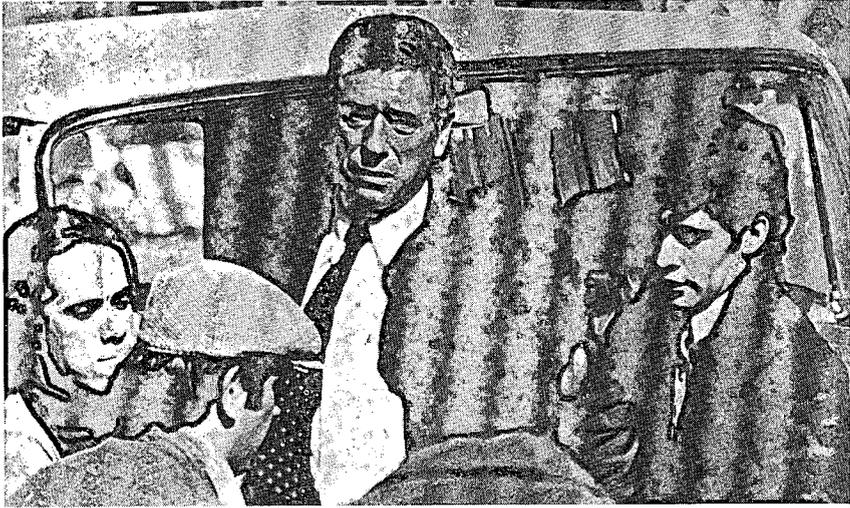
della partenza: «Sono 6.500 i comunisti arrestati dall'OVRA negli ultimi anni. 6.500 comunisti sui 6.700 antifascisti arrestati complessivamente»), si rivela a poco a poco come un viaggio in cui il rischio personale (sino all'arresto e a una condanna dai sedici ai ventiquattro anni) potrà servire a rendere meno pericolosa la successiva missione di un dirigente più importante. Una sorta di laico "giudizio di dio" con la disperante consapevolezza di essere soltanto una rotellina, sostituibile, in quella macchina protesa verso il futuro che è il partito, ma tuttavia da quella consapevolezza trarre anche la forza per resistere, come accadrà a Emilio, quando avrà la certezza al momento dell'arresto di avere «fatto la civetta, o la cavia», tanto da poter gridare alla fine in faccia all'inquisitore che crede di distruggerlo dicendogli che è stato "usato" dal partito: «Ma tutto questo io lo sapevo: eravamo d'accordo!».

Il tema del confronto

Come si vede, anche qui il tema di Solinas del confronto (con se stessi, il partito, l'aspra realtà del fascismo) è più che mai presente. Confronto-scontro anche con lo stesso Maselli tanto da arrivare, all'inizio delle riprese, a una rottura. Riferisco a questo punto quanto dice oggi il regista. Solinas si inalberò quando Maselli cominciò (secondo il suo modo di "girare", peraltro) a modificare alcune sequenze: interventi di approfondimento (i contrasti di Emilio con la linea del partito) o marginali, che comunque non alterarono mai lo spirito originario del testo; tanto è vero, ricorda, che la conclusione del film — resa dei conti di tutto l'itinerario, politico ed esistenziale — fu scritta interamente da Solinas e realizzata senza cambiare neppure una parola. Il lavoro alla sceneggiatura durò un anno e mezzo: in tutta quella fase la preoccupazione dello scrittore era stata di fare emergere maggiormente la parte avuta dal controspionaggio fascista e quindi di strutturare con forte rilevanza i cerchi concentrici dell'avventura, sempre più tesa e "misteriosa"; mentre da parte del regista l'attenzione era spostata piuttosto nella direzione dell'aspetto umano e ideologico della missione.
Sulla strada di una essenzialità sempre più perseguita di film in film, Solinas scrive per Losey uno dei suoi capolavori, *M. Klein*, ardito ma perfetto compenetrarsi di tre dimensioni: la rievocazione storico-politica, la struttura a thriller (nel senso che si può dare a questa parola anche a proposito di *L'amerikano* e *Il sospetto*), il cammino esistenziale del protagonista che insegue, in un suo doppio che rimarrà sempre nell'ombra (ancora il *leit motiv* del confronto) la ricerca della propria identità sino all'autodistruzione. Terreno di base dei due autori, oltre «i punti di vista comuni sulla so-

cietà» come ricorderà Losey[16], il ripudio di ogni abbandono, di ogni sentimentalismo, la capacità di oggettivare — senza che sia possibile un coinvolgimento emotivo da parte dello spettatore — con fredda progressione la parabola del protagonista. Esempio memorabile della scrittura tagliente di Solinas, scandita come un referto e che fa da prefazione al film, la sequenza della donna, nuda, esaminata dal professor Montandon come un animale: «Narici arcuate, spazio naso-labiale normale... leggero appiattimento dell'estremità del setto... accentuazione del labbro inferiore... manifestazione di prognatismo osseo comune alle razze non europee...». A questo proposito Giorgio Arlorio ricorda, letto il testo e ancora in predicato il nome del regista (prima se ne interessò Pontecorvo, poi Costa-Gavras, poi ancora Pontecorvo), di essersi "ribellato" a quella scena: «Ma come è possibile girare una scena simile? Chi può essere in grado di girarla? Nessuno, ci vorrebbe un Rossellini o un altro Rossellini...». Poi la capacità d'incisione spietata, da perito settore di Losey, che immerse quella burocratica disumanità in una luce gelida, operò il miracolo e il film si avviò con quella introduzione agghiacciante. Ha detto Losey ad Anna Maria Tatò[17]: «Sono convinto che l'apporto di un autentico scrittore sia fondamentale all'unità e al valore di un film [...]. Prima di iniziare la lavorazione discuto con l'autore della sceneggiatura ogni minimo dettaglio, ogni scena, ogni battuta. Non modifico una virgola senza consultarmi con lui. Certo questo è possibile quando si lavora con scrittori come Pinter, Williams, Solinas». E a Michel Ciment[18]: «Amo enormemente Solinas e ci siamo scoperti molte affinità in comune [...]. Ed è molto facile lavorare con lui. Forse troppo facile. Dopo un'ora di conversazione può andare a scrivere dieci nuove pagine. Io le rifiuto e ricomincia a scrivere. All'inizio era sulla difensiva, pieno di sospetti. Non voleva assolutamente riscrivere. Ma quando si è convinto dell'onestà delle mie intenzioni, mi ha accordato la sua fiducia». E sul rispetto reciproco totale può fare testo questo particolare riferito da Leo Benvenuti. Fu Solinas a dirgli di avere ricevuto a Fregene, un giorno, una telefonata di Losey da Parigi: il regista gli chiedeva se era d'accordo nel vestire di rosso, per una certa scena, un'attrice...
Prima di parlare dell'ultimo film scritto da Franco e visto a Venezia un anno dopo la sua morte, *Hanna K.* di Costa-Gavras, e del suo metodo di lavoro nella testimonianza di quanti gli furono più vicini, credo che sia doveroso dare conto di tre testi rimasti "nel cassetto", tre sceneggiature che si possono giudicare compiute e che per ra-

---

[16] Michel Ciment, *Il libro di Losey*, Bulzoni, 1983.
[17] Joseph Losey e Franco Solinas, *M. Klein*, Einaudi 1977.
[18] *Il libro di Losey*, op. cit.

Yves Montand
in *L'amerikano*
di Costa-Gavras

gioni diverse non sono state tradotte in immagini: tre momenti che confermano di quali ricchezze nascoste, e di quali possibili sviluppi, fosse il suo magistero di autore di cinema completo. Sono *La vita è come un treno, come un treno*, scritta con Giorgio Arlorio, *Il cormorano* e *La battaglia*. Le prime due hanno come soggetto l'amata-odiata America, la terza è certamente da considerarsi, per la complessità dell'ordito storico e la trasfigurazione epica ancora di un confronto-scontro tra un mondo che non si rassegna a scomparire e il nuovo, il suo autentico poetico testamento spirituale. L'America di *La vita è come un treno, come un treno* (la sua destinazione sembrò a un certo momento appuntarsi su Sam Peckinpah e i suoi registri di sardonica deformazione grottesca, ma si parlò anche di Arthur Penn) è quella vista nell'arco di una ribalda cavalcata-ballata che dalla fine dell'Ottocento al 1918, dal Colorado a New York, nell'accompagnare le gesta e poi le sconfitte di uno spavaldo irregolare, un ribelle individualista, l'eroe-bandito Jeremiah McGuire, affamato d'amore e di giustizia, attraversa anche la storia stessa di Hollywood e i suoi generi: il western, il road movie, la commedia picaresca, il film-gangster e l'avventura di guerra. In questo testo, che una volta di più con quel protagonista "barbaro" e "rissoso" fa pensare all'America pavesiana cui si è accennato («il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti»), viene inaspettatamente in primo piano un tema non secondario in Solinas ma altrove adombrato e che nell'ultima parte della sua vita, forse non casualmente, acquistò un risalto da protagonista. A somiglianza del lontano *Squarciò*, in uno scenario radicalmente mutato, si raggruma il rapporto padre-figlio, il senso di un legame non solo di visceri e cuore ma come di lasciti perenni, in un mondo di violenza, di dolore e di morte l'unica ipotesi della sopravvivenza (come indicavano in *Lo specchio* di Tarkovskij i versi

del padre Arsenij: «La mia immortalità mi basta, che da secolo a secolo scorra il sangue mio»). Tanto più tenace e profondo questo vincolo in quanto Donald, il ragazzo, è solo suo nipote: Jeremiah lo ha adottato dopo averne ucciso il padre. Lo ritroverà alla fine della sua vita errabonda quando, convogliato con altri reduci dall'American Legion a un processo contro degli scioperanti, accoglierà tra le braccia Donald, ucciso in mezzo alla teppaglia dalla mafia per essere stato l'isolato difensore dei diritti dei lavoratori.

Si è detto che *La battaglia* (Ibn-Seoud) è il punto di arrivo di un lavoro di minuziosa ricerca storica, e di analisi su un grande conflitto, che ha il contrassegno di testamento spirituale. Opera su commissione (ma anche *La battaglia di Algeri* in qualche modo lo era stata), voluta a quanto pare da re Feisal per celebrare il ricordo di Ibn-Seoud (annotava Pasolini nel '56[19]: «Quanto alla sua industrializzazione, al commercio delle idee, il lavoro di ordinazione non è affatto un difetto del cinema. Su ordinazione si possono scrivere o dipingere capolavori, ne fa fede la storia dell'arte»), doveva essere diretta da Losey ma questi a un certo punto si scontrò con la produzione, il tentativo fu dirottato verso una soluzione televisiva britannica, ma anche in tale direzione il film finì con l'arenarsi del tutto. Rimane un giudizio, lusinghiero, di Losey sul testo[20]: «All'inizio c'era un libro, *Arab destiny*, scritto da un romanziere e antropologo molto reazionario. La sceneggiatura non ha alcun rapporto con il libro. Ora è finita, ed è un'opera brillante e poetica che mia moglie ha tradotto in inglese».

Il film doveva essere introdotto da un quadro di Léger, del '50, "Les constructeurs": «Contro il cielo, sospesi, appesi alla ragnatela delle strutture metalliche, non robot, né schiavi: operai, uomini e, quindi, sogni, nostalgia, fatica; ma anche la solidarietà e la consapevolezza». Nell'inquadratura successiva, un pozzo petrolifero, una pipeline nel deserto. La stessa geometria di strutture, gli stessi colori (bianco, nero, rosso, giallo ocra): sei operai, come nel quadro, occupano gli stessi spazi, hanno gli stessi atteggiamenti. E si veda quanto "suggerisce" l'autore subito dopo, per introdurre in dissolvenza uno dei tanti ritorni all'indietro con i quali è costruito il film, e che costituisce, mi sembra, il massimo della rarefazione stilistica e di invenzione fantastica e contemporaneamente l'affermazione del diritto a considerare lo scrittore, perlomeno in taluni casi, coautore a pieno titolo del film: «Geografia dell'inesistente, del vuoto, o della solitudine: mare secco, pianeta arso, spento. Il Tempo si consuma e

---

[19] Pier Paolo Pasolini, *Scrittori e crisi del cinema*, in «Cinema», a. IX, n. 164, 15 aprile 1956.

[20] *Il libro di Losey*, op. cit.

si disperde nella sabbia gialla dei millenni. Ma quando nasce il vento, e vortici e folate appiattiscono dune per riformarne altre impreviste, imprevedibili, può anche accadere che il deserto, come una clessidra impazzita, rovesci il Tempo all'indietro, e reinventi paesaggi di altre epoche, scomparsi». Il lavoro di documentazione e ricerca filologica di Solinas, rigoroso fino alla ricreazione di un linguaggio specifico per i dialoghi, è qui come decantato da un'esigenza di prosciugamento e di essenzialità sempre più perseguita e che in *La battaglia* tocca il suo vertice.

Lo scrupolo dialettico

Riferendone a grandi linee, la sceneggiatura ripercorre la vita di Abdul-Aziz, con l'irrompere dei flashback che, invece di seguire un itinerario cronologico, scattano per analogia, per contrasto o per sottili rimandi, dalla fanciullezza in esilio al ritorno da vincitore a Ryhad e alla sua proclamazione, con il nome di Ibn-Seoud, a emiro di Ryhad, re del Nedjd e iman dei Wahabiti. E qui si intrecciano i due temi di fondo: il confronto-scontro con Dawish, lo sceicco che non vuole rinunciare a essere autonomo, tra scorrerie e combattimenti («È la nostra libertà, la nostra eguaglianza. Basta un cammello e un fucile, una tenda, per essere padrone della propria vita») e l'idea panaraba di Ibn-Seoud; e l'affetto paterno che il re ha nei confronti del giovane Azaiyz, figlio di Dawish. Ed è proprio questo secondo motivo, emozionante e dolente, a dare l'impronta a tutto il film, confermando quanto si è avuto occasione di dire sulla preminenza di questo tema negli ultimi anni di vita di Solinas. E c'è ancora una volta lo scrupolo dialettico nel collocare in una luce equa (e persino affascinante) le ragioni dell'"avversario", in questo caso di Dawish. Ecco ciò che egli dice ai suoi dopo essere stato al campo di Ibn-Seoud per un accordo impossibile: «Cosa mi ha detto, amici? Prima però lasciate che vi dica che cosa ho visto. Un uomo di città, pallido, grigio, impastato d'ombra. Ecco chi ho visto tremare dentro le sue scarpe fabbricate a Londra... E che cosa mi ha detto? Che Dio ci ha fatto malamente. Oppure si è sbagliato. Comunque, ci ha creato imperfetti: troppo lenti. Con le macchine, invece, gli infedeli hanno fatto meglio di Dio. E si può fare tutto così in fretta che, appena nato, uno ha vissuto abbastanza ed è già morto... Decidetelo voi. La pace che ci offre è la solita pace dell'Europa: che è pace per i padroni delle macchine; per i servi, obbedienza. Ma per chi ha ancora la schiena dritta e un cuore beduino, questa non è la pace ma la guerra!».
Ci sarà la "battaglia" in cui morirà Azaiyz e Dawish sarà fatto prigioniero. Ibn-Seoud va a trovarlo in carcere (e si presti attenzione alla scarnificazione delle battute): «Tuo figlio è morto, Dawish. Hanno

trovato il cadavere in una zona di confine. Domani lo portano qui. Potrai vederlo». «Come hai potuto ucciderlo, se ti amava tanto». «Non sono stato io, ma la sete». «E tutta l'acqua dei pozzi... tutti secchi?». «Li avevo fatti presidiare. Speravo che alla fine si arrendesse». «Non ha provato a conquistarli?». «Ha provato, ha provato. Uno dopo l'altro. Ma non aveva abbastanza uomini. E gli ultimi lo hanno abbandonato. Si sono arresi». «Traditori... vigliacchi». «Ma vivi. L'amavo come un figlio». «Sì. Lui aveva due padri. Troppi». «Sì, così, è morto».
Questo "tema del figlio", che ha così insistenti risonanze nell'ultimo Solinas, è per Fernando Morandi il contrassegno di una traccia lontana: «Forse fu determinante la morte prematura del padre, scomparso quando era ancora un ragazzo, un vuoto — anche se non confessato — che un vita intera non riuscì a colmare». Nell'ultima sceneggiatura, scritta per Costa-Gavras (oltre che per *L'amerikano* avevano lavorato insieme al *Cormorano*), *Hanna K.*, la protagonista, che si muove attorno a tante incertezze, insicura nelle scelte, alla ricerca di una identità, prende una decisione: quella di avere un figlio. Credo che non sia casuale, in un testo che all'apparenza sembra contraddire tanto cinema impegnato di Solinas (impiego questo aggettivo per la prima volta: ne detestava la corriva polivalenza), impeccabile per levità e gioco d'incastri, scintillante nel dialogo, costruito come un puzzle in cui prendono posto, in alternanza, la riflessione storica, un humour sottile, molti elementi a sorpresa; e in cui, alla fine, tutto si ricompone, ogni pezzo ha la sua collocazione, la commedia inquietante è finita. Il film, a Venezia, non ha avuto in generale liete accoglienze: mi auguro che una più serena riflessione, lontano dalle prospettive devianti di un festival, restituisca a *Hanna K.* e soprattutto a Solinas i meriti che gli spettano.
L'itinerario seguito per questa ricerca mi ha portato, a un certo momento, a trovare conferma alle ragioni per cui avevo invece ammirato la costruzione e lo spirito del film. Giorgio Arlorio, tra le altre cose, mi ha raccontato che Franco «era affascinato, lui che sembrava così severo e grintoso, dai modelli di commedia sofisticata, da quella struttura di matematica pura che è una grande commedia alla Hawks e alla Wilder». Adorava *Prima pagina*, lui che tutto sommato non era un cinefilo aveva visto non si sa quante volte *L'appartamento*, amava il Lubitsch di *Vogliamo vivere*, il Renoir di *La règle du jeu*, tutto Keaton e la meccanica a orologeria che sovrintende alle regole della gag. Amava moltissimo la letteratura hard boiled, Hammet, Chandler, Ring Lardner. Prediligeva Hammet, che in qualche modo, dice Arlorio, «lo aveva aiutato a depurarsi di certi tic hemingwayani». Personalmente sono convinto che *Hanna K.* è nato con una premeditazione (ed è ciò che in definitiva è dispiaciuto a tanti): di fare vibrare entro gli schemi di una commedia sapiente-

mente architettata il rintocco grave di altri temi, l'atroce diaspora dei palestinesi, le contraddizioni degli israeliani che si sentono perennemente assediati, la perdita di identità di un mondo sempre più chiuso e indifferente. A ben guardare, nella storia di Hanna, ebrea americana di origine polacca, giunta quasi come sfida con se stessa in Israele e che si trova al centro di spinte radicalmente diverse e conflittuali, c'è — a ventaglio, questa volta — l'esigenza che conosciamo bene in Solinas di mettere a confronto le verità e le ragioni di ciascuno, i diritti della vita privata e le ambiguità di quei diritti, visti in parallelo (ed ecco lo scandalo) con i diritti dei popoli e le ambiguità della storia. Un groviglio arduo da districare, privatamente e politicamente, intriso in una luce in cui il dramma si stempera, ma non si annulla, nei ritmi di una commedia. E a ben guardare ancora, non si tratta di *sentimenti* (secondo la coerente poetica di Solinas), anche se i rapporti di Hanna con i tre uomini sembrano configurarsi in altrettanti bisogni affettivi, ma di *idee*, di concezioni differenti di affrontare la vita.

Tenace ricerca dell'invenzione

All'inizio di questo scritto si è detto dell'orgogliosa consapevolezza che il nostro autore aveva del proprio lavoro: non metteva mano che a una sceneggiatura per volta, lavorandoci sopra un anno, due anni. La preoccupazione di fondo era che, in ogni testo da costruire, una volta scelto l'argomento, si arrivasse al cuore, al centro di quel testo, cioè all'idea, all'invenzione che doveva sorreggere tutta l'impalcatura del racconto. Pontecorvo, come gli altri suoi amici, ricorda lo scrupolo maniacale di Solinas nella battitura a macchina del testo, tanto da cambiare foglio anche per un semplice refuso: «Aveva una sorta di idea sacrale, immacolata del testo, si bloccava per giorni qualche volta sino a quando non aveva trovato la parola giusta, insostituibile, sostenendo che lo smalto, la precisione e perfezione della scrittura dovevano servire a tutti, non solo al regista, ma agli attori, allo scenografo, al costumista, all'operatore». La sua, ricorda Morandi, era la coscienziosità, la tenacia, la regolarità di un impiegato modello: era certamente un perfezionista ma non alla ricerca della bella pagina. E non era nemmeno la rivalsa alle frustrazioni dello scrittore di un unico libro: «Esisteva in Franco la certezza, sempre più incrollabile, della fondamentale importanza in un film del testo scritto».
«Se dovessi dire», osserva Pontecorvo, «quale era il senso profondo del suo lavoro, lo definirei un grande sentimento di affetto e di solidarietà per l'uomo di fronte alla durezza della vita. Questa vibrazione sommessa ma continua, che troviamo in tutte le sue sceneggiature, lo riscaldava e commuoveva molto. Solitario, spesso brusco, di

poche parole, era capace di grandi indignazioni ma rifuggiva dagli atteggiamenti moralistici. Era privo di qualsiasi forma di ipocrisia e di ogni meccanismo di accomodamento: i suoi risentimenti, il suo toglierti il saluto, la sua irremovibile scontrosità potevano durare mesi». Morì all'improvviso, in una notte di settembre dell'82, a cinquantadue anni. Si apprestava a partire per gli Stati Uniti (ancora una volta l'America) per concordare un film che avrebbe dovuto scrivere per Martin Scorsese. Al suo funerale c'erano tanti amici, e qualcuno lo ricordò. Francesco Maselli, che aveva avuto un duro scontro con lui (ma avevano conservato intatta la stima reciproca) aveva preparato un brevissimo commiato, ma poi non ebbe l'occasione di parlare. «Il nostro vero dolore è la perdita non solo di uno scrittore, ma di quello che poteva essere un autentico, grande regista». Questo avrebbe voluto dire Maselli e credo che siano in molti, oggi, a concordare su tale giudizio.

Filmografia essenziale di Franco Solinas

1951 Soggetto con Sollima di *Persiane chiuse* di Comencini

1952 Collaborazione alla sceneggiatura di *Gli eroi della domenica* di Camerini

1955 Collaborazione alla sceneggiatura di *La donna più bella del mondo* di Robert Z. Leonard

1956 Pubblicazione di *Squarciò*, Feltrinelli
Soggetto e sceneggiatura dell'episodio "Giovanna", diretto da Pontecorvo, per il film *La rosa dei venti*
Collaborazione alla sceneggiatura di *I fidanzati della morte* di Romolo Marcellini

1958 Sceneggiatura di *La lunga strada azzurra* di Pontecorvo dal romanzo *Squarciò*

1960 Adattamento dal romanzo *Il paese dalle ombre lunghe* di Hans Ruesch per *Ombre bianche* (The savage innocents, o Les dent du diable) di Nicholas Ray
Soggetto e sceneggiatura di *Kapò* di Pontecorvo

1961 Adattamento dalla novella di Stendhal per *Vanina Vanini* di Rossellini
Collaborazione alla sceneggiatura di *Madame Sans-Gêne* di Christian-Jacque

1963 Soggetto e sceneggiatura di *Parà*

1965 Collaborazione alla sceneggiatura, con Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale e Rosi di *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi
Collaborazione alla sceneggiatura di *Una vita violenta* di Paolo Heusch e Brunello Rondi
Collaborazione alla sceneggiatura di *Le soldatesse* di Valerio Zurlini

1966 Soggetto e sceneggiatura di *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo

1967 Soggetto e sceneggiatura da una precedente sceneggiatura di Salvatore Laurani di *Quién sabe?* di Damiano Damiani
Soggetto con Fernando Morandi di *La resa dei conti* di Sollima

1968 Soggetto con Giorgio Arlorio di *Il mercenario* di Sergio Corbucci

1969 Collaborazione alla sceneggiatura di *Tepepa* di Giulio Petroni
Soggetto e sceneggiatura con Giorgio Arlorio di *Queimada* di Pontecorvo

1971 Soggetto e sceneggiatura con Giorgio Arlorio di *La vita è come un treno, come un treno*

1973 Soggetto e sceneggiatura di *L'amerikano* di Costa-Gavras

1975 Sceneggiatura da un soggetto di Maselli di *Il sospetto* di Francesco Maselli

1976 Soggetto e sceneggiatura, con la collaborazione di Fernando Morandi, di *M. Klein* di Joseph Losey

1977 Soggetto e sceneggiatura di *Il cormorano*

1979 Soggetto e sceneggiatura di *La battaglia* (Ibn-Seoud)

1982 Soggetto e sceneggiatura con Costa-Gavras di *Hanna K.* di Costa-Gavras
In una data attorno alla fine degli anni Sessanta, l'idea per un soggetto scritto da Fernando Morandi, *Rien de rien*

La bella addormentata in camicia nera

La musica per film in Italia durante il fascismo (1930-1944)

Ermanno Comuzio

Ufficialmente il primo film sonoro italiano è *La canzone dell'amore*, realizzato nel 1930 da Gennaro Righelli. Ma ci sono dei precedenti. Il cortometraggio *L'orologio magico*, diretto probabilmente da Carlo Campogalliani nel 1929, ha una colonna sonora sincronizzata con le immagini con musica di Nuccio Fiorda (altre fonti dicono Edoardo De Risi). *Napoli che canta* (1930, di M. Almirante) è già sonoro (rumori, effetti) ed è cantato, ma non parlato. Benché realizzato negli Stati Uniti e destinato ai nostri emigrati, il primo lungometraggio parlato in italiano pare sia *Sei tu l'amore?*, diretto nel 1930 da A. Sabato e G. Trento, con Alberto Rabagliati protagonista. Senza contare naturalmente gli esperimenti di sonorizzazione con sistemi italiani e i film girati muti e presentati sonorizzati, come *Rotaie* realizzato nel 1929 da Camerini e proiettato sonorizzato nel 1931, e *Antonio di Padova* realizzato nel 1931 da G. Antamoro e presentato lo stesso anno nella sua versione sonora (musiche e rumori) ma non "parlante". Altre pellicole mute (come *Sole* di Blasetti, del 1929) circolano con un commento musicale composto espressamente e eseguito nei locali dalle orchestre.
Nelle intenzioni del produttore Pittaluga a tagliare il nastro del sonoro e parlato avrebbe dovuto essere *Resurrectio* (1931, di Blasetti), che era denso di occasioni musicali e che aveva a protagonista un direttore d'orchestra, ma la partita fu poi vinta da Righelli con *La canzone dell'amore*, tratto da una novella di un fiero nemico del cinema sonoro, Pirandello, intitolata "In silenzio" (circostanza riscattata dalla prima battuta del film: «Lasciatelo parlare!»).
La canzone dell'amore veniva a inserire il cinema di casa nostra nel concerto delle nazioni che già avevano il sonoro. È da notare che se gli italiani erano rimasti indietro nella trasformazione tecnica dal muto al sonoro, furono tra i primi a pensare alla sincronizzazione del parlato e della musica con l'immagine. Il passaggio fu tranquillo, senza traumi, nonostante le polemiche culturali: Pittaluga fu il primo industriale del cinema che combatté il "nemico alle porte"

con le sue stesse armi, trasformando gli stabilimenti a vetrate della Cines romana (diventata dal 1930 la Cines-Pittaluga) in "studios" sonori, acquistando impianti di registrazione RCA-Photophone, i più moderni e dal ridotto rumore di fondo, scritturando i tecnici e realizzando, prima di *La canzone dell'amore*, alcuni shorts di prova. C'è da dire che, contemporaneamente, anche Gustavo Lombardo, il fondatore della Titanus, attrezzava i suoi stabilimenti col sonoro.
Il regime come si comportava a questo riguardo? L'interesse diretto del governo al cinema scatta proprio con l'inizio del periodo sonoro. È dai primi anni Trenta che si comincia a parlare di «rinascita della cinematografia nazionale», seguendo la direttiva mussoliniana secondo la quale «il cinema è l'arma più forte». Proprio nel 1931 (anno in cui muore prematuramente Pittaluga) la Cines passa in gestione a Toeplitz (presidente) e a Cecchi (direttore artistico), segnando un periodo in cui più che dare una sterzata "culturale" al cinema di casa nostra si cerca, come è stato detto, di «inquadrare con arte i gusti del pubblico»: ed è in questo periodo (1931-33) che lo Stato promulga una legge d'aiuto finanziario all'industria e che, con l'inaugurazione della Mostra di Venezia, definisce ufficialmente il suo impulso al cinema nazionale, che verrà poi "governato" in senso proprio con la costituzione della Direzione generale della cinematografia (20 settembre 1934), branca fra le più importanti del neonato Ministero della cultura popolare (Minculpop).
Inizia l'"era Freddi". Luigi Freddi, nominato capo della Direzione generale, interviene sostanzialmente nella politica produttiva, «inquadra», «aiuta», «premia», «controlla», «sprona» per conto dello Stato, per usare le espressioni da lui stesso usate nel documento diffuso in occasione della nascita della nuova struttura. Poi nel 1939 a capo della Direzione generale è nominato Vezio Orazi, sostituito nel 1941 da Eitel Monaco. Freddi diventa vicepresidente e consigliere delegato tecnico di Cinecittà (sorta nel 1937, mentre di due anni prima è il Centro sperimentale di cinematografia), poi (1940) presidente di Cinecittà e della Cines, e nel 1941 anche dell'Enic (lo Stato ha accentrato così nelle sue mani tutti i momenti di vita del cinema italiano: produzione, distribuzione e esercizio).
Nel 1939 è uscita la legge per il monopolio dei film stranieri e, con l'inaugurazione della nuova sede del Centro sperimentale di cinematografia alla via Tuscolana, nel 1940, si intende dare una spinta notevole alla formazione di nuovi quadri e a un assetto più solido dell'attività cinematografica nel suo complesso.
Come va considerata, in questo contesto, la presenza della colonna sonora, e della musica in particolare? Giova anticipare che non esistono di regola relazioni apparenti fra le circostanze in cui nasce e si sviluppa il cinema sonoro (il fascismo, l'ideologia, la prassi, le tematiche, ecc.) e l'attività degli autori delle musiche, i quali lavorano

come staccati dalle problematiche e dalle polemiche (come, in genere, dalle sollecitazioni più o meno esplicite dei potenti), nonché chiusi in un loro geloso mondo privato, secondo un'abitudine inveterata, di allora come di sempre, dei compositori di casa nostra.
Nonostante sia possibile, entro l'epoca considerata (1930-1944) riconoscere l'esistenza di periodi caratterizzati diversamente (l'"era Cecchi", l'"era Freddi", la spinta dopo il '40, ecc.), per quanto riguarda le fatiche dei nostri musicisti non si rilevano "scarti" e tantomeno variazioni nei metodi di lavoro e nella sostanza degli apporti (fenomeno che si confermerà quando, alla caduta del fascismo e alla fine della guerra, il neorealismo spazzerà via le vecchie convenzioni, ma solo alcune convenzioni, non certo quelle relative alla musica per film).

Compositori buoni per tutte le stagioni

È per questa ragione che siamo costretti a considerare l'argomento nel suo insieme senza periodizzarlo. Non suddivideremo neppure sistematicamente i film in "generi" per occuparci di volta in volta — sub specie musicale — delle commedie, dei film in costume, dei film di propaganda, dei "telefoni bianchi", dei film di guerra, ecc. La ragione è che il lavoro dei nostri compositori non rientra in alcuna specializzazione, e che tutti o quasi si esercitano indifferentemente, adeguandosi ogni volta alle richieste, in ogni tipo di film. Non è un'impressione globale, è il risultato di una suddivisione (per titolo e per musicista) di tutta la produzione degli anni considerati: quasi tutti (massimamente musicisti come Mancini, Masetti, Rossellini, Cicognini, Bixio) sono presenti massicciamente nei diversi "generi" citati, insomma nelle tante direzioni in cui si muove il cinema tricolore.
Abbiamo nominato alcuni musicisti fra i più prolifici, i quali sono, nell'ordine, Cesare Andrea Bixio con 59 film (ma in molti di essi questo musicista appare solo come compositore di canzoni, appaiato a altro compositore per la "musica di commento"; Enzo Carabella con 40; Alessandro Cicognini con 34; Umberto Mancini con 33, Renzo Rossellini con 26, Franco Casavola con 22, e così via.
Se rispetto ai "generi" non vi sono collegamenti, questi esistono in qualche caso fra musicista e regista. Si stabiliscono infatti alcune alleanze di lavoro: Gennaro Righelli (ma anche Max Neufeld e Guido Brignone) si mantiene fedele a Bixio (che lavora volentieri in collaborazione con Carabella o con Montagnini); Camerini si affida a Carabella; Neufeld a Fragna; Amleto Palermi e Blasetti a Cicognini (ma Palermi, come Zambuto, predilige anche Mancini); Francesco De Robertis a Edgardo Carducci; Corrado D'Errico a Amedeo Escobar. I registi Mario Bonnard e Carlo Campogalliani ricorrono ai fra-

telli, Giulio e Ettore, rispettivamente. Rari i veri e propri sodalizi: riconoscibili come tali sono solo quello di Luigi Chiarini con Luigi Longo e quello di Augusto Genina con Antonio Veretti, sui quali ritorneremo.
Di solito comunque gli abbinamenti (fra musicista e film, fra musicista e produzione, fra musicista e regista) sono casuali, frutto delle circostanze produttive, non motivati da una scelta artistica. Ciò avviene semmai per qualche film di prestigio, cui si prestano cure particolari. E allora si può anche uscire dalla massa dei professionisti specializzati, tra cui dominano i mestieranti, per fare ricorso ai "grandi" della musica. Ma gli esiti firmati da Mascagni, Pizzetti, Ghedini, Malipiero, Zandonai costituiscono l'eccezione.
Un altro tipo di "accoppiata" è quello fra compositore di canzoni e compositore del commento vero e proprio, come accennato nel caso di Bixio. Anche Carlo Innocenzi, Giovanni D'Anzi, Nello Segurini, Amedeo Escobar e altri compositori specializzati in canzoni appaiono spesso in coppia con altri musicisti (per *La canzone del sole,* 1933, di M. Neufeld, la coppia è Bixio-Mascagni). Eccezionalmente la collaborazione è a tre o più, come nei casi di *Quando eravamo muti* (1933, di R. Cassano: Innocenzi, Gargiulo e Siciliani per le canzoni, Gioacchino Angelo per la musica originale); *La gondola delle chimere* (1936, di A. Genina), che vede riuniti Bixio, Fragna e Carabella; *La mia canzone al vento* (1939, di G. Brignone): Bixio e Nicola Valente per le canzoni, Fragna per la musica originale (più Verdi, Puccini e Leoncavallo a far da grazioso supporto).
A prescindere dai film con canzoni, le collaborazioni le troviamo anche altrove. *Jeanne Doré,* per esempio (1938, di M. Bonnard), ha nei titoli di testa le seguenti didascalie: «Musica di Giuseppe Mulé — Collaborazione e direzione d'orchestra Ezio Carabella — Cooperazione musicale Ugo Giacomozzi». Talvolta troviamo compositori italiani accanto a stranieri, ma si tratta soprattutto di partiture rifatte per la versione italiana di film girati all'estero o di film stranieri girati in Italia. Francesi e tedeschi sono d'altronde presenti in discreto numero nei "cast & credits" di film italiani legati a produzioni straniere: tra i tedeschi c'è anche Franz Wachsmann (per il film *Paprika,* 1933, di C. Boese), che nel 1936 emigrerà in America e diventerà, col nome di Franz Waxman, uno dei musicisti più importanti della colonia hollywoodiana.
Del tutto eccezionale la collaborazione fra musicista e ispiratori "estranei". In *La tavola dei poveri* (1932, di A. Blasetti) la musica di Roberto Caggiano si basa su motivi di Raffaele Viviani, che è protagonista e soggettista; in *Uomini e cieli* (1934, di F. De Robertis) il musicista Annibale Bizzelli compie opera di adattamento dei suggerimenti musicali forniti dallo stesso comandante De Robertis.
In molte pellicole, accanto al nome del compositore appare quello

Elio **Steiner** (con la corona d'alloro) e Isa Pola in *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli

del direttore d'orchestra. Sono attivi in questa bisogna Franco Capuana, Franco Ferrara, Willy Ferrero, Ugo Giacomozzi, Francesco Molinari Pradelli, Fernando Previtali, Mario Rossi, Nino Sanzogno, Tullio Serafin, ossia alcune delle "bacchette" più note del panorama musicale dell'epoca (anche se la partecipazione di alcuni direttori è soltanto occasionale). Nei seguenti casi questa partecipazione, e quella di prestigiosi complessi sinfonici, viene messa in debito rilievo nei titoli di testa: per *Harlem* (1943, di C. Gallone) è detto: «Coordinatore delle musiche e direttore della Grande Orchestra Sinfonica dell'EIAR Willy Ferrero»; per *Squadrone bianco* (1936, di A. Genina: «Musica di Antonio Veretti, Orchestra del Teatro Argentina diretta da Mario Rossi»; per *I nostri sogni* (1943, di V. Cottafavi): «Musica di Raffaele Gervasio, Orchestra sinfonica dell'EIAR diretta dal M° Fernando Previtali», il quale appare come direttore dello stesso complesso anche per *I promessi sposi* (1941, di M. Camerini: musica di Pizzetti) e per *S. Elena piccola isola* (1943, di R. Simoni e U. Scarpelli: musiche di Beethoven).
I direttori dei complessi "leggeri" sono Roberto Caggiano, Mario Carta, Luigi Colacicchi (il quale per *La telefonista,* 1932, di N. Malasomma, è a capo dell'orchestra della Cines), Raffaele Del Frate, Edoardo De Risi, Armando Fragna, Pasquale Frustaci, Umberto Mancini, Francesco Mander, Dino Oliviero, Alberto Paoletti, Anto-

nio Pedrotti. Tito Petralia, Luigi Ricci, Pietro Sassoli, Domenico Savino. Alcuni di questi alternano la loro attività di direttore d'orchestra a quella di compositore.
A proposito del quale, per quanto riguarda i titoli di testa, solitamente figura solo il nome (musica di X Y), talvolta il nome è preceduto dalla qualifica di M°, ossia "Maestro" (nel caso di *Condottieri*, 1937, di L. Trenker, la musica è del «dott. Giuseppe Becce»); talvolta invece di «musica» o «commento musicale» si usa la dizione «commento sinfonico» o anche (nel caso di *Uomini sul fondo*, 1941, di F. De Robertis) «composizioni liriche». L'autore qui è Edgardo Carducci). Per il film *Le signorine della villa accanto* (1942, di G.P. Rosmino) si fa una distinzione singolare: «Musiche originali e commento del M° Giovanni Militello».
Il livello medio delle prestazioni dei musicisti non è esaltante, a giudicare dai film noti (alcuni del periodo sfuggono, perché non visti a suo tempo o non più ritornati). D'altronde non è esaltante neppure la qualità delle apparecchiature tecniche per la produzione e la riproduzione del suono. Ma soprattutto manca uno spirito "creativo", una preoccupazione costante e sistematica per considerare la colonna sonora come uno degli elementi costitutivi del risultato finale, al pari della recitazione, della fotografia, della scenografia, ecc.
Luigi Freddi ha ragione quando, al momento di essere nominato direttore generale della cinematografia, considera carenti materiali e tecniche della ripresa sonora (nel suo libro di memorie *Il cinema*, uscito nel 1949, racconta di aver assistito alla proiezione di un film in cui il solo suono che era riuscito a percepire nitidamente era lo scricchiolio delle scarpe del protagonista). Per quanto riguarda i compositori, ecco come si esprime lo stesso Freddi nel libro citato: «I musicisti? Non esistevano. Ci si limitava a chiamare qualche musicista, sempre gli stessi, per includere nel film delle canzonette, più o meno orecchiabili, che costituivano, secondo il produttore, dei puri e semplici valori commerciali. Ma nessuno pensava al valore della musica nella cinematografia, alla sua importanza come sostegno dei valori visivi, al suo compito di rivelatrice della costruzione architettonica, sinfonica e ritmica del film. In queste condizioni era naturale che il campo cinematografico fosse chiuso a tutti i musicisti nuovi, a tutti quei giovani dotati, di molte qualità e che rappresentavano la musica italiana moderna, musica assai più vasta, importante ed interessante di quanto comunemente si creda».
Freddi interviene allora tenendo come suo modello il livello tecnico ed espressivo delle cinematografie americana e francese. Egli afferma che sotto la sua guida lo Stato è riuscito a creare un'armonia fra tutti gli elementi che costituiscono l'attività cinematografica nazionale, mediante un'azione «dapprima ispiratrice e suscitatrice, poi propulsiva e coordinatrice, e infine di controllo e disciplina».

Un'azione positiva e feconda, sostiene Freddi, non poteva che comprendere tutto il vasto e multiforme ciclo di questa attività, dall'embrione al prodotto definito, e dunque anche la colonna sonora e la musica.
Freddi si rivolge prima (finché è alla Direzione generale) ai quadri musicali, dando a questo settore, dapprima «assolutamente trascurabile se non del tutto dimenticato», un apporto che a suo dire «in quell'epoca si poté veramente considerare nuovo e originale, determinato risolutamente dalla Direzione, spesso contro la volontà dei produttori e talvolta persino dei registi». Ed ecco come si svolge tale apporto, secondo l'interessato: «I musicisti, chiamati non a sonorizzare con vecchi dischi pellicole convenzionali, ma a portare il contributo "creativo" della loro fantasia e del loro ingegno con composizioni "originali" ideate e realizzate con criterio cinematografico, sposando forse per la prima volta in Italia, in perfetta armonia, la funzione visiva con quella auditiva. All'aridità precedente, dominata da due o tre nomi di mestieranti o da un dilettantismo improvvisatore addirittura sconcertante, è succeduta una ondata di nuovi nomi, fra i quali quelli di autentici artisti e di compositori di alto valore, che hanno conferito al nuovo cinema italiano un carattere inconfondibile... Anziani e già celebri e giovani pieni d'audacia e di speranza in gara per donare una vera tipica originalità musicale al film italiano, raramente raggiunta con altrettanta vigoria e novità negli altri paesi».

Il Cinefonico

Vedremo quanto poco il risultato sia stato conseguito nei fatti. Quanto agli impianti tecnici, Freddi potrà por mano a essi quando verrà nominato "boss" di Cinecittà. C'è un intero capitolo, nel libro citato, dedicato al Cinefonico, cioè all'impianto della sonorizzazione della nuova capitale del cinema e consistente in tre ambienti, uno dedicato all'incisione della musica, un altro all'incisione dei dialoghi, alle sincronizzazioni e ai doppiaggi, e il terzo ai missaggi. Ricordando anche questa fase, Freddi non manca di confermare e di vantare il suo operato per il rinnovamento dell'aspetto creativo della musica: «Alla sala musica è collegata una questione di primaria importanza, quella cioè relativa alla funzione della musica nel film. Proprio io, in un momento in cui questo fondamentale apporto all'arte e alla tecnica della cinematografia era totalmente trascurato e puramente occasionale, nel 1935 imposi una considerazione più attenta e concreta del lato musicale del film. E ottenni, almeno per i film più rappresentativi, l'intervento di un commento musicale originale, secondo una concezione tipicamente italiana e cioè chiara, lineare, soprattutto aderente, di rilievo e ben definita nella forma

costruttiva e melodica. Data da allora la collaborazione al cinema di compositori di chiara fama, anche fra i giovani».
Ma poi, curiosamente, Freddi aggiunge una frase che scosta inavvertitamente la cortina delle intenzioni ampollose e scopre la verità nuda e cruda delle cose com'erano e non come avrebbero dovuto essere: «Nel campo musicale, specialmente in Italia, malgrado quanto si è già sopra detto, si erano fatti sinora pochi passi». Sinora, cioè nei primi anni Quaranta. Può darsi che a Freddi sia mancato il tempo per dare corpo alle sue intenzioni, così come gli è mancato il tempo di costituire un'orchestra stabile, in seno a Cinecittà, un progetto che «nell'estate del 1943 stava per essere pienamente realizzato», direttore designato Willy Ferrero. Comunque il basso tasso tecnico è confermato dalla testimonianza di un musicista molto attivo all'epoca, Alessandro Cicognini. Intervistato da Francesco Savio (*Cinecittà Anni Trenta*, Bulzoni editore, vol. I) Cicognini dice: «Mancavano i mezzi tecnici, per cui il missaggio veniva male in Italia. Noi avevamo sempre una certa ammirazione per le colonne sonore dei film americani perché erano scritte meglio da parte del compositore, la musica era piazzata meglio che non fosse in Italia e perché non c'era un ricorso alla musica troppo continuo. Da noi si chiedeva troppo al musicista: che rendesse tutto chiaro, tutto bello, che salvasse il film, e questo non era tecnicamente possibile. E allora la musica era scritta in modo che non era adatto perché l'uso di grandi masse orchestrali si è rivelato poi inutile, mentre oggi si adoperano piccoli complessi, l'apporto degli strumenti elettrici nel film ha facilitato anche il missaggio, il fatto di non abusare, la possibilità da parte dei registi di oggi di togliere i rumori e lasciare dove esiste della musica solamente la musica, ha facilitato. Mentre allora s'inzeppava tutto insieme: dialoghi, rumori, musica. Con un missaggio fatto male, con della musica scritta per complessi troppo grandi; tutto questo ha veramente danneggiato la colonna sonora di un film italiano dell'epoca».
Tutto questo riguarda la politica cinematografica, cioè più il "libro dei sogni" che la realtà. Avviciniamoci finalmente a questa realtà, nel modo più obiettivo possibile e considerata la riserva già fatta. Non è un caso, per cominciare, che i musicisti più utilizzati siano quelli più duttili, più disponibili, più pronti a aderire alle richieste, a cambiare binario con disinvoltura. Insomma i mestieranti, coloro che non si pongono e non pongono molti problemi. Giova d'altronde ricordare che, salvo eccezioni, la produzione del periodo, pur attraverso le caratteristiche dei "generi", è abbastanza amorfa o abbastanza uniforme: l'apporto musicale esalta raramente l'immagine ma, a rigori, non "tradisce" neppure il risultato filmico di cui fa parte, perché manca spesso un risultato rigoroso passibile di tradimento.

Condottieri
di Luis Trenker

Prendiamo le fatiche dei musicisti più attivi (e più corrivi, come abbiamo detto). Il napoletano Cesare Andrea Bixio è il loro alfiere. Formidabile macchina per la produzione di canzoni (è stato chiamato il papà della canzone italiana) ha fondato la prima casa editrice di musica leggera (Carisch, Ricordi e Sonzogno si occupavano soltanto di musica "seria") con sede a Milano, succursali a Roma e a Napoli (eppure sembra che non conoscesse bene la musica e che cercasse i motivi suonando il pianoforte con un dito). È lui il primo musicista a abbinare il suo nome al cinema italiano, con quel *La canzone dell'amore* la cui musica, come risulta dai titoli di testa, è «della Casa C.A. Bixio», con riferimento all'organismo da lui creato con visuale imprenditoriale per la "fabbricazione" di musica.
Su *La canzone dell'amore* ci si è formati in genere delle idee preconcette e generiche (pretesto leggero, canzone in funzione emolliente, ecc.), ma una visione attenta induce a un riconoscimento meno superficiale. Il film si rivela in buona sostanza un veicolo adattissimo a fare da prototipo e da portabandiera del sonoro, poiché nella vicenda patetica dell'amore studentesco che si sviluppa drammaticamente, le occasioni di creare e di sfruttare la dimensione sonora sono dosate con intelligenza. Si è ambientata la vicenda tra gli allievi di un conservatorio musicale (i quali, goliardicamente, fischiettano marcette e fanno musica anche quando sono a tavola, aiutandosi

con posate e stoviglie); si è affidato il filo rosso della vicenda sentimentale a una canzone (la famosa "Solo per te, Lucia") che viene composta da uno degli studenti e dedicata alla protagonista, cantata durante l'idillio, incisa in disco durante una seduta di registrazione quando lo studente fa carriera, ascoltata da Lucia quando da tempo è stata abbandonata dall'amato (e proprio la canzone ricongiungerà i due innamorati divisi).
A parte la canzone, molte sono le occasioni sonore e musicali della pellicola, utilizzate senza spingere troppo. A parte gli organetti per le strade e le campane di Roma, funzionano bene anche ora (mentre la dizione degli attori appare artificiosa e nettamente sorpassata) la ninna-nanna della protagonista al bambino non suo che ha accettato di allevare; il tic-tac del pendolo nell'appartamento della madre appena morta; il fischio-urlo del treno che imbocca una galleria portandosi via, disperata, la ragazza orfana e vittima del suo segreto (il bambino è il "figlio della colpa" della mamma morta); l'esecuzione del disco con la romanza "Mira o Norma" seguita sommessamente dalla voce di un personaggio nutrito di nostalgia (anticipazione della famosa soluzione dell'ex-cantante di *Il bandito della Casbah).* Il film di Righelli appare, tutto sommato, un adeguato biglietto da visita per il fonocinema italiano.
Un altro *en plein* di Bixio è, subito dopo, *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932, di M. Camerini), anche questo percorso da una canzone diventata celebre, "Parlami d'amore, Mariù", anche se in un primo tempo rifiutata dalla produzione. Qui la canzone viene eseguita per la prima volta, nella scena della trattoria sul Lago Maggiore, da un organetto a rulli, il che le attribuisce un fresco sapore popolaresco. Anche questo motivo ebbe poi vita propria al di fuori del film (e anche in altri contesti cinematografici: si sa che i produttori di *L'Atalante* di Jean Vigo sostituirono alla partitura originale di Maurice Jaubert la canzone di Bixio, ribattezzata "Le chaland qui passe").
Anche se gli apporti di Bixio al cinema italiano sono molteplici, i risultati dei primi due film sono raggiunti in seguito soltanto raramente, come in *Vivere!* (1937), in *Chi è più felice di me!* (1938), in *Mamma* (1941), tutti di G. Brignone.
Il romano Ezio Carabella (attivo anche come compositore di opere, operette e musiche di scena) debutta con un tipico prodotto di largo consumo e di larga inconsistenza, *Patatrac* (1931, di G. Righelli). È questo anche il titolo dell'immancabile canzone che si ode sin dai titoli di testa canticchiata dal *viveur* Armando Falconi, nonché il nome del cavallo sul quale Falconi dovrebbe puntare la somma affidatagli dall'amico (ma non lo fa, e il cavallo vince). Il motivo serpeggia qua e là in modo abbastanza inerte. Tipico compositore per tutte le stagioni, Carabella lega il suo nome a commedie cameriniane, burleschi righelliani, biografie guazzoniane, edificanti excursus mar-

celliani, melodrammi alpini trenkeriani e via dicendo. Tra la sua filmografia spiccano per la notorietà i titoli di *Ore 9 lezione di chimica* (1941) e di *Stasera niente di nuovo* (1942), ambedue di M. Mattoli; ma le canzoni che fanno da sostegno sono rispettivamente di Eldo Di Lazzaro e di Giovanni D'Anzi.
Le stesse non-caratteristiche sono anche, continuando fra i prolifici, di Umberto Mancini e di Franco Casavola. Citare titoli o situazioni per tentare di rendere l'idea del piccolo cabotaggio filmico nel quale questi (e tanti altri loro colleghi) sono stati coinvolti serve a poco: si dovrebbero citare i risultati musicali. Il fatto è però che essi non hanno, in genere, alcun segno distintivo, sono fondi sonori, puro "ron-ron", troppo spesso, purtroppo, sostanzialmente "indifferenti" a quanto accade sullo schermo, anche se magari gradevoli in sé nella loro tintinnante leggiadria piccolo-borghese, da salotto più che da sala da concerto; o da operetta, meglio, più che da opera lirica (in quanto la tradizione della musica italiana in generale degli anni Trenta e Quaranta è chiusa, salvo alcune eccezioni, nell'orticello di vecchie pratiche casalinghe di respiro fievole).

Il decano dei compositori

Ma i compositori finora citati, pur avendo dato il "grosso" delle loro fatiche all'epoca considerata, conservano mentalità e metodi anche per "dopo", per il nuovo cinema italiano degli anni Cinquanta. Due musicisti fra i più attivi nel periodo considerato così come nel periodo successivo sono Alessandro Cicognini e Renzo Rossellini: due pilastri della musica cinematografica italiana, se non altro per la loro esperienza e la loro professionalità.
Il pescarese Cicognini, che compie quest'anno 78 anni, è il decano dei compositori per film. Ha debuttato nel 1936 con *Il Corsaro Nero* di A. Palermi, e ha svariato anche lui fra *mélo* e film di costume, commedie sentimentali e avventure con estrema disinvoltura e sempre con una calda vena di melodista di derivazione operistica molto italiana; ma anche, man mano il tempo passa, con una sorta di elegante distacco, di *nonchalance* signorile. Cicognini parte con ambizioni alte, ma poi le circostanze in cui lavora lo umiliano alquanto, per cui è portato a considerare la composizione della musica per il cinema una "pratica bassa"; eppure lavora con serietà e ha le idee chiare sulla natura specifica del prodotto, il quale «non può vivere che unito al film», non può pretendere cioè di diventare musica da ascoltare soltanto.
Tra i suoi risultati più interessanti sono quelli confezionati per Camerini, Blasetti e Palermi. Del primo si ricordano le colonne sonore di *Centomila dollari* (1940) e di *Una romantica avventura* (1940), l'una sorridente, l'altra tenera. Da *Una romantica avventura* si stac-

ca la lunga sequenza di un valzer danzato dai due innamorati che poi si separeranno, in cui è proprio la musica a reggere l'incantesimo del momento (a chi lo complimentava per l'esito, Camerini rispondeva cavallerescamente che il merito era tutto della musica di Cicognini). Di Blasetti notevoli, dal nostro punto d'osservazione, *Ettore Fieramosca,* 1938 (tra il frastuono d'ottoni e gli aulici richiami si fanno strada cori, di guerrieri e di frati, di sapore operistico); *Un'avventura di Salvator Rosa,* 1940 (il tema conduttore, secondo una ricerca effettuata da Cicognini, è attribuito proprio a Salvator Rosa, musico, oltre che pittore e poeta); *La corona di ferro,* 1941 (qui la monumentalità è percorsa da guizzi di un colore esuberante e pittoresco probabilmente spinto apposta un po' in fuori); *Quattro passi fra le nuvole,* 1942 (dove l'orecchiabilità dei temi si fa veicolo del sentimento).

Di Palermi risulta eccellente l'uso evocativo della musica in *La peccatrice* (1940), di cui è rimarchevole, per il delicato fraseggio del violino su arpeggi distesi, l'episodio di Gino Cervi che mangia nel ristorante, osservato in maniera smagata dalla sua ex innamorata. Si tratta proprio del loro tema d'amore, che assume, riproposto in questa circostanza "degradata", una nuova valenza di pungente melanconia (ma Cicognini dice che «non fu capita la rievocazione di un tema che si riferiva ad una passata rievocazione romantica, con Cervi che mangiava... Un uomo che mangiava doveva avere della musica allegra e non della musica sentimentale»).

Come si diceva, questo musicista ha seguito il passaggio dal ventennio al dopoguerra continuando a lavorare intensamente, e sempre con i vecchi metodi. Il lirismo facile della sua vena l'ha fatto prediligere fra l'altro da un regista come De Sica, per il quale ha firmato colonne sonore assai note. Ed è lo stesso compositore a ammettere che lui e i suoi colleghi hanno continuato a seguire imperterriti le antiche orme anche per i film del neorealismo, senza rendersi conto della portata rivoluzionaria del fenomeno, che avrebbe supposto un nuovo stile anche nelle colonne sonore.

Renzo Rossellini, fratello del regista, è stato anche lui un tradizionalista e, più di Cicognini, un autore schivo, talvolta aristocratico, esercitandosi anche nel teatro d'opera e per le musiche di scena. Anche nella sua filmografia troviamo titoli eloquenti nel loro potere evocativo e i nomi dei soliti registi. Perché, vien da chiedersi, film strettamente imparentati fra loro e firmati dallo stesso autore sono musicati da questo o da quel musicista, e non dallo stesso? Calcoli di convenienza, evidentemente, soluzioni spicciole dettate da soluzioni stabilite di volta in volta dalle piccole alchimie del momento e non da una visione armonica a vasto raggio.

Fanno spicco nell'operato di Rossellini musicista, naturalmente, i film di Rossellini regista, che quando debutta nel lungometraggio

Aldo Silvani, Gino Cervi e Adriana Benetti in *Quattro passi fra le nuvole* di Alessandro Blasetti

(*La nave bianca,* 1941) si avvale dell'apporto del fratello. La coppia si ripropone anche per i successivi *Un pilota ritorna* (1942), *L'uomo dalla croce* (1943) e *Desiderio,* iniziato assieme a Marcello Pagliero e terminato nel 1945. E naturalmente sarà la volta, più tardi, dei film neorealisti, da *Roma città aperta* in poi. Già in queste prove ha modo di dispiegarsi ampiamente la melodicità *vieux jeu* di questo musicista e il suo rifiuto sistematico di ogni "novità", più volte confermato a chiare note («Che cosa noi combattiamo?» scriverà poi nel diario-brogliaccio *Pagine di un musicista.* «La volontà disgregatrice e distruttrice degli eterni valori dell'arte e, quindi, della musica. Le teorie di ogni genere che, in quanto tali, sono limitatrici e non alimento della libertà d'espressione: la credenza sciocca e babelica che la novità dell'espressione sia un fatto tecnico, o peggio ancora, una imprescindibile riforma del vocabolario... la stupida credenza degli stupidi artisti, o sedicenti artisti, che nella artificiosa insofferenza delle cose chiare, semplici, naturali, nel professionismo della stravaganza e dell'inconsueto siano riposti i tesori di un'arte così detta moderna...»).

Aggirantesi in un panorama che nella chiarezza, nella semplicità, nella "naturalezza" ha i suoi punti cardinali — i film del primo De Sica — le fatiche di Rossellini colgono il segno. Anche perché il quarto punto cardinale è il sentimento (non a caso l'operista preferito da De Sica è Puccini). Il sorriso leggero di *Rose scarlatte* (1940), quello patetico di *Teresa Venerdì* (1941) e quello garrulo di *Un gari-*

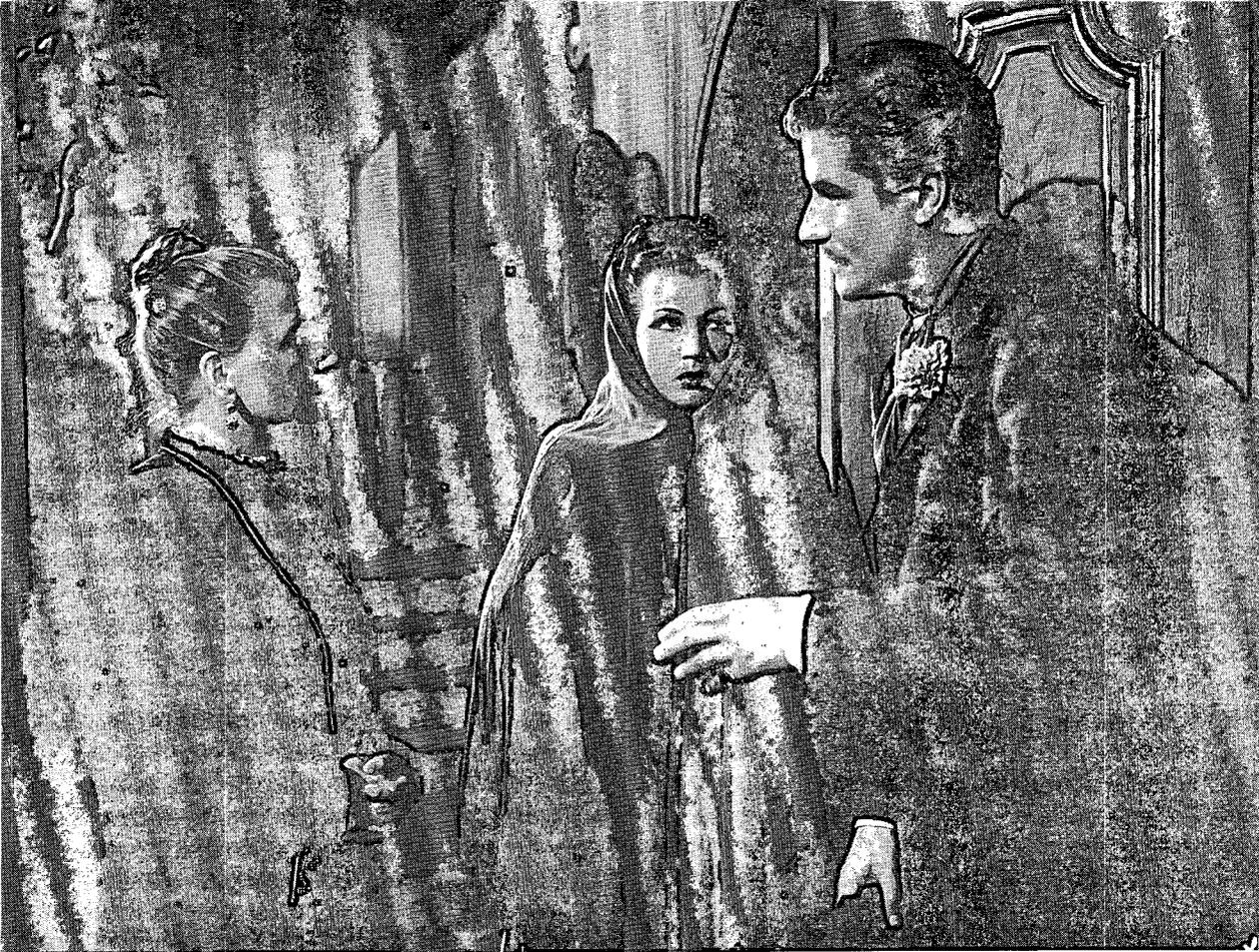
baldino al convento (1942) trovano nelle note di questo compositore gli echi più adatti; ma sono più scavati gli interventi per *I bambini ci guardano* (1944), anche se l'impostazione è decisamente lacrimosa.
Di genere tutto diverso sono gli apporti, fra tanti altri, per Goffredo Alessandrini: *Giarabub* (1942) ingloba canzoni popolari e un motivo originale, "La sagra di Giarabub", diventato assai noto (ma fu aggiunto al film a posteriori, a edizione già compiuta); e *Noi vivi-Addio Kira* (1942), truce melodramma antisovietico.
Non è il caso di passare in rassegna uno per uno i nostri musicisti attivi nel periodo, ma qualcun altro dalla massa bisogna pur estrapolarlo per qualche motivo particolare. Felice Montagnini e Pietro Sassoli, per esempio, non solo sono fra i più attivi, ma sono anche i "pionieri", avendo cominciato subito, al momento in cui il nostro cinema diventa sonoro.
Pietro Sassoli parte con *Corte d'Assise* (1930, di G. Brignone), un dramma giudiziario, che è il secondo film parlato dopo *La canzone dell'amore*, ma poi passa subito alle atmosfere sarcastiche dei petroliniani *Nerone* (1930, di A. Blasetti), *Cortile* e *Medico per forza* (due mediometraggi del 1931, ambedue di C. Campogalliani, presentati assieme. È questo l'unico caso, nella presente trattazione, in cui non si parli esclusivamente di lungometraggi spettacolari, dal momento che si è escluso di parlare di documentari, cinegiornali Luce, shorts di vario genere). Poi, per Sassoli, è la volta fra l'altro di atmosfere alpinistico-patetiche *(Il solitario della montagna,* 1931, di W. De Liguoro), di entusiasti melodrammi sociologico-popolareschi *(Terra madre,* 1931, di A. Blasetti: qui Sassoli ha al fianco Balilla Pratella, formatosi nell'epoca del futurismo e studioso del folklore romagnolo), di drammi romantici e familiari, e così via. È confermata ancora una volta la virtù dell'eclettismo di questi musicisti.
Felice Montagnini debutta con *Rubacuori* (1931, di G. Brignone), tipica commedia brillante con Armando Falconi, come al solito maturo dongiovanni, e continua prediligendo tale genere di film (ma quando occorrono delle canzoni passa la mano a "specialisti": Bixio, Innocenzi, Di Lazzaro).
Dalla massa si staccano anche alcuni compositori che non si limitano a distillare motivi più o meno piacevoli subendo passivamente la "schiavitù" della macchina produttiva, ma tentano di affiancare l'operato del regista con alcune proposte personali, con apporti in qualche modo creativi. Uno di questi è Giuseppe Rosati, romano, compositore di musica orchestrale, da camera e per il teatro, seguace del neoclassicismo in opposizione alla corrente verista. Vede lucidamente il problema della musica per film (per «uno spettacolo d'oggi e non di ieri» occorre «adoperare modi e linguaggi della musica contemporanea») e propugna la necessità di operare in collabo-

razione con gli altri artefici («Se il compositore vuole che la sua opera faccia corpo con lo spettacolo e possa diventare Arte è tenuto a chiarire, per lo meno a se stesso, i suoi rapporti col regista»). Non si tratta solo di propositi astratti, perché in realtà Rosati è uno dei musicisti più ossequienti al volere del regista, per il quale non di rado prepara diverse versioni strumentali di un dato tema, sottoponendole alla sua scelta.
I suoi risultati migliori del periodo che ci interessa sono quelli per *Malombra* (1942, di M. Soldati) e per *Ossessione* (1943, di L. Visconti). *Malombra* celebra compiutamente l'efficacia della collaborazione fra regista e musicista, specialmente nella sequenza in cui si manifesta lo squilibrio psichico della protagonista (Isa Miranda). Lo stesso Rosati così descrive la genesi della pagina di straordinaria suggestione che sostiene l'episodio: «Dopo aver visto talune scene del film io decisi di usare un clavicembalo, ed il pezzo che scrissi, se aveva il profumo delle vecchie cose, era, per la sua natura clavicembalistica, decisamente tonale. A Soldati piacque ma mi disse che gli mancavano "le dita della morte". Queste sue parole (espresse con quel suo febbrile caratteristico modo di fare che non sai bene se urli o implori) furono per me un'illuminazione. Circondai i movimenti del clavicembalo con un doppio pedale di arpe e, man mano che la pazzia invadeva Marina, aggiunsi delle combinazioni dissonanti in pianissimo di ottoni. Ne risultò un pezzo carico di sovrapposizioni tonali più che ardite» (intervento per il numero speciale di «Bianco e Nero» dedicato alla musica per film, 1950).

Il maestro delle nuove leve

Anche per *Ossessione* il compositore è in posizione decisamente subordinata, introducendo quelle definizioni sonore (canzoni, la presenza del melodramma, ecc.) alle quali Visconti teneva tanto; ma inventando anche pagine originali capaci di definire gli stati d'animo, come nel colloquio fra Girotti e la Calamai sul greto del fiume (un intervento sottile, accorato e penetrante, demandato al colloquio fra violini e strumentini).
Anche Enzo Masetti ha teorizzato sulla sua attività, diventando anzi, direttamente o indirettamente, il maestro delle nuove leve della musica cinematografica italiana. Bolognese, allievo di Franco Alfano, attivo in tutti i settori della musica, si è poi dedicato esclusivamente a comporre per il cinema, insegnando anche questa disciplina a Santa Cecilia e al Centro sperimentale di cinematografia. Ha espresso in diversi scritti le sue idee sulla musica per film, che «deve inserirsi nel discorso generale e far corpo con esso in modo da dare l'impressione di un unico discorso»; la fatica del compositore è dunque subordinata a quella del regista, o meglio trova «la sua de-

finitiva e completa estrinsecazione soltanto attraverso l'unione e la perfetta fusione di eguali sforzi artistici degli altri collaboratori».
Masetti rifiuta schemi e paradigmi, propugnando la necessità di applicare di volta in volta criteri diversi, legittimando il ricorso, quando necessario, a elementi estranei come effetti, rumori, musica preesistente, anche di nessun valore intrinseco, purché fuso nel risultato finale. Nei film da lui musicati Masetti persegue la chiarificazione dei nodi drammatici, la resa dei luoghi e dei personaggi, anteponendo sempre a ogni altra preoccupazione la chiarezza e la funzionalità: "funzionale" è proprio la qualità più positiva di questo compositore. Già nel suo primo film, *Cavalleria* (1936, di G. Alessandrini) c'è quel senso di ariosità e di "pulizia" che circola in tutte le sue partiture; in *La fossa degli angeli* (1937, di C.L. Bragaglia) si rilevano soluzioni anticipatrici, come il missaggio in un'unica colonna sonora di una composizione sinfonica impastata con l'esecuzione di un'orchestra da ballo; in *Piccolo mondo antico* (1941, di M. Soldati) vengono alternati con intelligenza robusti procedimenti originali (come quello del paesaggio lacustre sotto l'uragano) all'uso drammatico dei canti popolari e risorgimentali; in *Fari nella nebbia* (1942, di G. Franciolini) si può rilevare una puntigliosa ricerca dell'atmosfera; in *Gelosia* (1943), *Le sorelle Materassi* (1943), *Il cappello da prete* (1944), tutti di F.M. Poggioli, sono pregevoli le definizioni intimiste, sempre contenute in un discorso piuttosto asciutto, necessario.
Musicisti interessanti sono anche Giuseppe Becce, Achille Longo e Antonio Veretti. Becce, vicentino emigrato in Germania a finire i suoi studi musicali e poi diventato noto per aver raccolto, durante il "muto", una vasta serie di indicazioni musicali per pianisti e orchestrine (la "Kinothek", abbreviazione di "Kinobibliothek"), si divide nel sonoro tra il cinema tedesco e quello italiano. Compone il commento per il film italiano di L. Trenker *(Condottieri,* 1937), del quale era il fido musicista fin da *Der Sohn der Weissen Berg* (I cavalieri della montagna, 1930), ma è attivo anche per altri registi, tra cui Blasetti *(La cena delle beffe,* 1941).
Longo e Veretti vanno ricordati perché eccezionalmente, come già accennato, il loro nome è legato sistematicamente all'opera di due registi, Chiarini nel primo caso e Genina nel secondo.
Chiarini conosceva Longo, napoletano, figlio di Alessandro, musicista di buona fama, fin dagli anni del servizio militare, e lo stimava moltissimo. A lui ricorre quando gira, insieme agli allievi del Centro sperimentale, i suoi film: *Via delle cinque lune* (1942), *La bella addormentata* (1942), *La locandiera* (1944). In questi film (e in altri, pochi, che Longo commenta per altri registi) il musicista dà sempre un rilievo "colto" ai suoi interventi, proponendo così — anche se verrà poco ascoltato — l'uso di una musica dotata di una sua nobiltà, di

Luisa Ferida e Amedeo Nazzari in *La bella addormentata* di Luigi Chiarini

un suo spessore intrinseco, ben al di sopra delle colorite banalità e delle facili rime sonore che abitano normalmente i commenti dell'epoca (ma non solo di quella). Da una parte Longo si richiama all'opera tradizionale italiana, dall'altra al balletto moderno di gusto francese, derivato dalla "Scuola dei Sei": il primo elemento ispirativo lo rinveniamo specialmente in *La locandiera*, mentre il secondo lo troviamo specialmente in *La bella addormentata*, la cui partitura è dominata dal bellissimo brano del corteo nuziale (Luisa Ferida, sedotta dal notaio Osvaldo Valenti, viene da questi condotta all'altare fra l'attenzione maliziosa della gente).
L'incontro del veterano Genina con Antonio Veretti, più giovane di lui, avviene nel 1936 per *Squadrone bianco*. Il veronese Veretti, uno dei migliori allievi di Alfano, non compie molte escursioni nel cinema, poiché la sua attività è rivolta precipuamente alla musica operistica, da concerto, alla critica, all'insegnamento. Genina lo ricerca perché questo musicista ancora sempre la sua ispirazione a un'idea "religiosa" del mondo, perché insomma crede ai valori spirituali (Genina dirige film di guerra e di propaganda, ma probabilmente — a parte l'occasione e la committenza — li vede come occasioni per affermare tali valori).
Se *L'assedio dell'Alcazar* (1940) e *Bengasi* (1942) presentano inter-

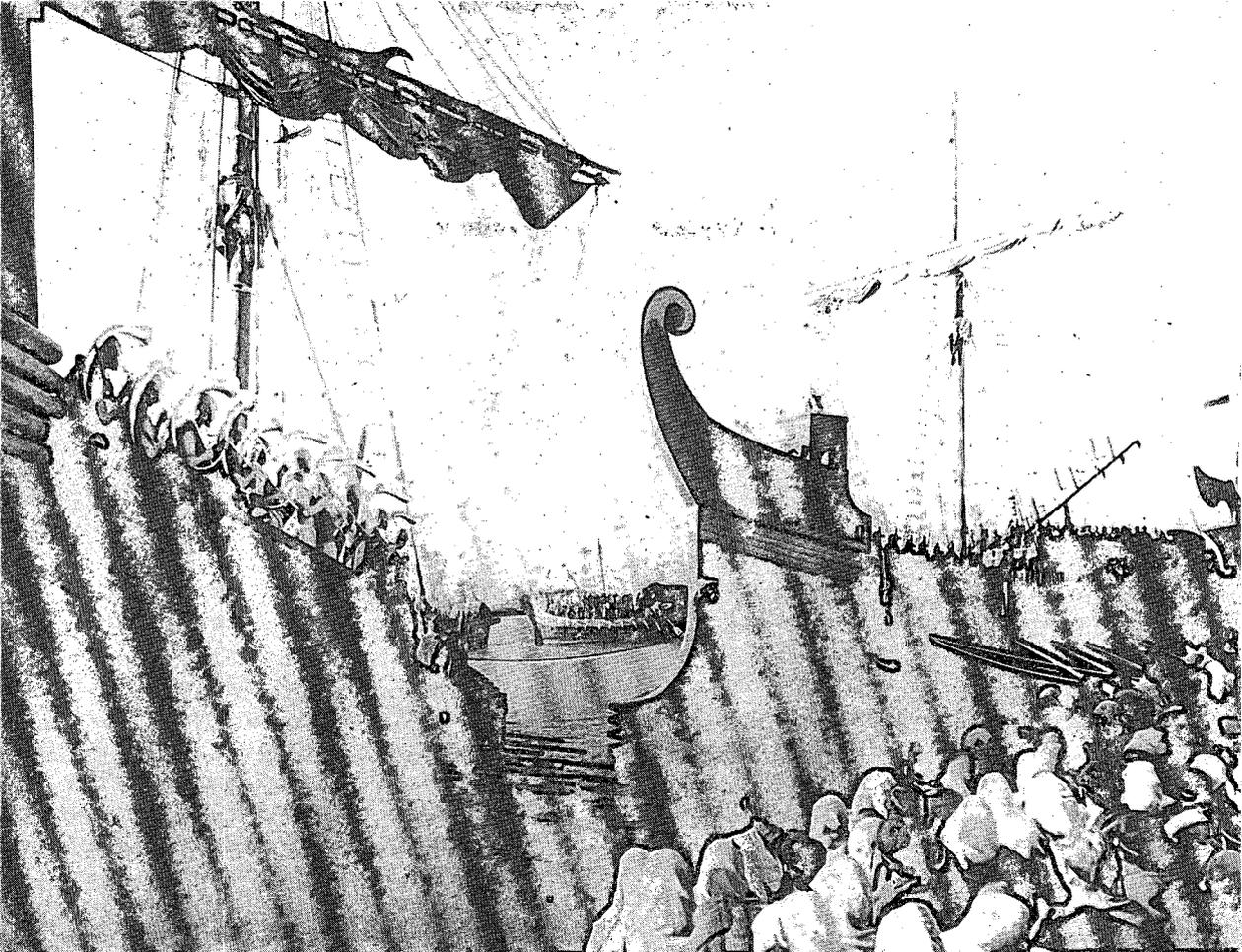
venti musicali piuttosto ossequienti agli schemi, per *Squadrone bianco* il musicista è meno vincolato dai "fatti" e può con maggiore libertà dare spazio alle sue invenzioni. Il nucleo centrale è costituito dalla marcia nel deserto delle truppe mehariste comandate da Fosco Giachetti, ed è appunto qui che Veretti dà prova della sua statura di musicista vero componendo una marcia dalla netta cadenza ritmica e dagli sviluppi sinfonici molto ampi, ariosi, più dolorosi che epici, sempre basati sull'inciso ritmico insistente della marcia. Mediocri, per contro, i brani di carattere sentimentale.
Da notare, per quanto riguarda Veretti, anche la sua partitura per il film di un altro regista, Marco Elter: per *Scarpe al sole* (1935) ricorre a spunti di musica popolare, utilizzando per esempio la canzone del Ponte di Bassano per reggere, prima a una voce, poi a due, poi con diversi contrappunti dal piano al fortissimo, la sequenza della mobilitazione degli alpini. Anche Veretti è uno di quei compositori che vede limpidamente: il musicista di film corre il rischio «di scrivere magari della magnifica musica che, però, può non avere nulla a che fare con l'immagine: il risultato è quindi negativo e l'abbiamo visto più volte».
Non si è ancora detto, a proposito degli esiti migliori, dei musicisti da teatro e da concerto che hanno dato il loro contributo al cinema, anche se in modo del tutto sporadico. Si legge qua e là che l'impiego di compositori di "pratiche alte" è cominciato a seguito della spinta "culturale" impressa alla nostra produzione dalla volontà politica o da quella di imprenditori illuminati. Anche se Vittorio Mussolini, assumendo nel 1938 la direzione della rivista «Cinema», chiama a collaborare Casella e Gavazzeni, e anche se nei primi anni Quaranta Guido Gatti come amministratore delegato della Lux e Fedele D'Amico come suo organizzatore musicale si rivolgono a musicisti importanti, allargando la sfera degli specialisti, da un pezzo i compositori di cartello si sono lasciati attrarre, sia pure *obtorto collo*, dalle lusinghe del cinema. Emilio Cecchi, alla Cines, vi gioca la sua parte.
Ildebrando Pizzetti, il nostro musicista numero uno, è attivo addirittura dal "muto", da quando per *Cabiria* (1915, di G. Pastrone) ha composto la "Sinfonia del fuoco". Ed eccolo, nel 1937, lasciarsi persuadere a rivestire di note *Scipione l'Africano* (di C. Gallone) e nel 1941 *I promessi sposi* (di M. Camerini), e sempre con grande suo scontento (la stessa cosa accadrà anche per il quarto e ultimo incontro col cinema a proposito di *Il mulino del Po*, nel 1949).
Pizzetti nutre un autentico interesse per lo spettacolo cinematografico, ma il suo rigore gli fa respingere ogni sospetto di compromesso, di imposizione: e poiché è costretto per forza di cose a accettare soluzioni non gradite, è ogni volta infelice. Anche se, obiettivamente, i risultati sono tutt'altro che modesti. Se la partitura di *Scipione*

l'Africano è "monumentale" e arieggia il teatro d'opera, con tanto di cori di guerrieri e simili, quella di *I promessi sposi* ha pagine di indubbia pregnanza e soprattutto non commenta le situazioni già sviluppate sul piano visivo, ma supplisce con la musica ai suggerimenti, alle descrizioni paesaggistiche (l'addio al paese), ai fatti d'arme (la calata dei Lanzi), alle risonanze dei sentimenti (la pioggia nel lazzaretto).
Riccardo Zandonai è il più utilizzato di questo gruppo. L'autore della "Francesca da Rimini" e dei "Cavalieri di Ekebù" compone musica per otto film, da solo o in collaborazione con altri, ma non si tratta di risultati memorabili.
A cinque film partecipa Giuseppe Mulé, di derivazione straussiana, ma neppure lui è usato al meglio delle sue possibilità, alle prese con fumettoni terribili e sguaiate ricostruzioni "storiche" (un titolo "colto" è invece *Processo e morte di Socrate*, 1940, di C. D'Errico). A quota quattro sono Felice Lattuada e Gian Luca Tocchi. Lattuada (padre del regista, che seguirà poi in diverse imprese) comincia presto a lavorare per il cinema, nel 1931 (con *Figaro e la sua gran giornata*, di Camerini) e riveste di interventi robusti *Palio* (1932, di Blasetti, in collaborazione con Pietro Sassoli) e di sfondi delicati *Sissignora* (1941, di Poggioli) e *Giacomo l'idealista* (1943, che è appunto il primo film del figlio).
Tocchi, dal canto suo, partecipa insieme a altri a *Camicia nera* (1933, di G. Forzano), ma svaria anche nelle leggerezze cameriniane (*Darò un milione*, 1935; *Ma non è una cosa seria*, 1936) e nella caricatura in costume (*Ginevra degli Almieri*, con Elsa Merlini, 1935, regia di G. Brignone).

Il filone eroico-propagandistico: il "grande appello"

Succede in genere che le possibilità dei "grandi" musicisti non vengano sfruttate in pieno dal cinema: evidentemente la nostra produzione non sa creare le circostanze entro le quali far fruttificare, al meglio, le capacità virtuali di questi compositori. Tutto si immiserisce, spesso tutto si appiattisce in un ambiente dove il talento è compresso dentro la *routine*, dove il tentativo di negare gli schemi e di fare del nuovo è visto con sospetto e, in pratica, soffocato. Pur tenuto conto della relativa "grandezza" di alcuni dei musicisti che andiamo citando, nel contesto di una pratica artistica abbastanza riluttante a respirare l'aria del continente, a assorbire cioè gli insegnamenti della musica europea contemporanea.
Malipiero e Ghedini (il primo appartenente alla "generazione dell'Ottanta", il secondo alla leva successiva) riescono purtuttavia a "nobilitare" i film loro affidati, anche se magari si ripete l'atteggiamento pizzettiano di rigetto. Chiamato da Cecchi a musicare *Ac-*

ciaio (1933, di W. Ruttman) Malipiero si appresta alla bisogna con l'atteggiamento «di un condannato a morte» (parole sue), trovandosi malissimo («Successe che io scrissi la musica per conto mio, e gli altri fecero il film per conto loro. Non andavamo d'accordo, con vari incidenti che finirono piuttosto male per la musica. A mio parere, fu tutto sbagliato»). Eppure, nonostante queste premesse, il risultato oggettivo è ottimo. La colonna sonora di *Acciaio* (unico incontro di Malipiero col cinema, se si eccettua qualche documentario di carattere veneziano) è valida soprattutto nella interpretazione autonoma, per così dire, delle macchine.
La vicenda riguarda un dramma personale ambientato nelle acciaierie di Terni, e Malipiero si adegua soltanto parzialmente alla fattura di suoni e rumori nello stile virtuosisticamente onomatopeico delle pagine sinfoniche sulle fonderie d'acciaio e sulle locomotive in corsa che erano state di moda per un certo periodo. Egli cerca dunque un equivalente sonoro all'ambiente, ma rifiuta le "imitazioni meccaniche". Nella stupenda pagina dell'entrata in officina degli operai e in quella del lavoro non mancano gli accordi ribattuti, i ritmi metallici, le pesanti accentuazioni, ma subito il suono-rumore si trasfigura, si sviluppa in timbri e ritmi musicali autonomi, anzi in una presenza drammatica non meramente descrittiva ma accordata sul dramma personale dei protagonisti. Tra l'altro gli interventi di Malipiero (che comprendono, oltre quelli citati, altri momenti di carattere diversissimo, come quelli sulla fiera popolare, con le giostre, i pianini meccanici, ecc.) sono ben lontani dal celebrare trionfalisticamente le macchine, esprimendo invece inquietudini che prefigurano i dubbi futuri sulla civiltà meccanica.
Quando Giorgio Federico Ghedini viene richiesto per *Don Bosco* (1935, di G. Alessandrini) è nel periodo della sua più intensa produzione di musica vocale e di musica sacra. La sua partitura propone discorsi fervidi, sostenuti, in linea con la tradizione italiana dei Gabrieli e dei Marcello, esposti però (più attenti alle esigenze squisitamente musicali della sala da concerto che a quelle più duttili del cinema) a "pezzi chiusi". Il più riuscito è quello chiamato "Sinfonia del lavoro", che descrive la fondazione e la costruzione delle scuole salesiane da parte di San Giovanni Bosco. Per Aldo Vergano, che era stato direttore di produzione per il *Don Bosco,* Ghedini compone nel 1938 la musica di *Pietro Micca,* basata più sulla coralità che sulla perorazione eroica, e nello stesso anno — ancora per Alessandrini — quella per *La vedova,* di carattere antiromantico, decisamente moderna e assai più ricca di *souplesse* delle precedenti, forse anche perché nel frattempo il compositore lavora a opere di teatro e a musiche di scena.
Ghedini viene interpellato anche per il commento di *Abuna Messias* (1939, di G. Alessandrini, un film edificante-propagandistico sul

Scipione l'Africano di Carmine Gallone

cardinal Massaia), ma poi il compito viene svolto da Licinio Refice, promotore del rinnovamento della musica sacra italiana insieme con Lorenzo Perosi. Anche a quest'ultimo, sacerdote come Refice, il cinema si rivolge per un altro titolo religioso, *Rita da Cascia* (1943, di L. Viola), compito svolto insieme a Pietro Sassoli).
Tra gli operisti di tradizione sono attivi Mascagni, già citato per *La canzone del sole* (1933, di M. Neufeld) e Riccardo Pick-Mangiagalli (*Scandalo per bene,* 1940, di E. Pratelli). Da notare per inciso che Mascagni rifiutò il suo assenso a utilizzare la musica della "Cavalleria rusticana" per la versione cinematografica dell'opera (1939, di A. Palermi), e così fu composta per l'occasione una partitura originale e autonoma, firmata Cicognini, basata sul patrimonio folcloristico siciliano. Mascagni minimizzò la cosa, sganciandosi dalle polemiche: «Avevano chiesto la mia musica per il film *Cavalleria,* ho risposto di no. È tutto qui. Il film musicale non dev'essere un'opera filmata. L'opera è fatta per il teatro e solo per il teatro. Bisognerebbe fare della musica per il cinematografo, non copiare il palcoscenico. E allora si avrebbe il film lirico: che manca ancora».
Ai nomi citati vanno aggiunti ancora, per completezza, quelli degli ex futuristi Nuccio Fiorda e Francesco Balilla Pratella, ma il primo si arrende a compiti modesti e il secondo, nelle sue due fatiche, si

tiene in subordine rispetto a altri apporti sonori. Non è il caso di parlare, trattandosi solo di adattamenti di pagine note, degli apporti dei direttore d'orchestra soltanto occasionalmente presenti come compositori (come Gui, Previtali, Sonzogno).
Gioverà aggiungere, per inciso, che nel periodo considerato hanno mosso i loro primi passi musicisti che si illustreranno nel dopoguerra, come Valentino Bucchi (un film di Forzano, *Ragazza che dorme,* del 1941); Giovanni Fusco (che debutta nel 1936 per la commedia *Joe il rosso,* di R. Matarazzo); Raffaele Gervasio (attivo dal 1941); Mario Nascimbene (che parte con *L'amore canta,* 1941, di Poggioli, e si esercita anche con un film che inneggia alla marcia su Roma, *Redenzione,* 1942, scritto da Farinacci e diretto da M. Albani); Nino Rota (il più vicino al suo standard già fin dalla prima prova: *Treno popolare,* 1933, di Matarazzo); Carlo Rustichelli *(Gran premio,* 1944, un film ippico di G.D. Musso e U. Scarpelli).
Prima di raggruppare insieme i compositori illustri, quelli insomma già noti per meriti extra-cinematografici, si parlava di squadroni bianchi e di assedi dell'Alcazar. Altri compositori che si sono cimentati nei temi "eroici" sono Annibale Bizzelli e Edgardo Carducci: il primo per *Il grande appello* (1936, di M. Camerini), *Marinai senza stelle* (1943, di F. De Robertis: musica composta proprio insieme a Carducci), *Quelli della montagna* (1943, di A. Vergano), *Uomini e cieli* (1943, di De Robertis); il secondo per *Uomini sul fondo* (1941) e *Alfa Tau* (1942), ambedue di De Robertis.
Gli esiti non sono particolarmente validi né, a dire il vero, particolarmente "eroici". Spesso la fanfara lascia il posto al languore, la pagina elaborata cede al ritmo puro e al rumore (e qui si ottengono magari i risultati migliori: come in *Uomini sul fondo,* in cui il rumore dei colpi dei marinai sepolti nel sottomarino in avaria contro le pareti metalliche crea una dimensione drammaticissima, molto più efficace che con l'uso di perorazioni sinfoniche.
A prescindere dal caso specifico, comunque, sta di fatto che il rapporto fra la musica e il filone eroico-propagandistico è piuttosto casuale e non determinante, così come in genere non ci sono compositori dediti in maniera precipua a tale filone. Mancano i dati per stabilire la natura dei rapporti fra i musicisti cinematografici di casa nostra e le eventuali imposizioni del regime, come pure per fare luce tra il loro apporto a singoli film ed eventuali pressioni registiche, produttive o politiche tese a attribuire un carattere anziché un altro ("mussoliniano", ad esempio, anziché piccolo-borghese) alle loro partiture.
È questo un capitolo che solo i testimoni del tempo potrebbero scrivere. Si ha tuttavia l'impressione che, se i film autenticamente "fascisti" si possono contare sulle dita di una mano, ancora meno debbano essere i commenti musicali cui si possa affibbiare questa defi-

nizione. Anche in questo campo i nostri compositori hanno fornito i loro apporti "su comando", ma nello stesso senso in cui hanno fornito su comando la musica ai film in costume e alle commedie, ai drammoni e ai "telefoni bianchi".
Abbiamo citato sopra Bizzelli e Carducci, ma sono implicati in imprese più o meno scopertamente propagandistiche anche Renzo Rossellini, Veretti, Mancini, Becce, Carabella, Masetti e altri ancora. È vero, i soldati di Giarabub cantano: «Colonnello non voglio pane/voglio piombo pel mio moschetto...»; il sacrificio del colonnello franchista Moscardò, in *L'assedio dell'Alcazar,* è sottolineato da accordi fierissimi; inni fascisti serpeggiano in *Camicia nera* (1933, di G. Forzano) e in *Vecchia guardia* (1935, di A. Blasetti), ma si tratta di situazioni obbligate, legate al contesto.
Forse (ma è un azzardo, potremmo anche emettere un giudizio temerario) forse un compositore allineato è stato Ennio Porrino, cagliaritano, continuatore di Respighi, divulgatore dei canti della sua terra e legato a ispirazioni religiose, che per il cinema ha musicato fra l'altro il citato *Camicia nera* (in collaborazione con Gian Luigi Tocchi e con altri) e *Equatore* (1939, di G. Valori), ed è stato il musicista che ha firmato almeno quattro dei cinque o sei film girati dopo l'8 settembre agli studi della Giudecca dal cinema della Repubblica di Salò (un altro fu Gino Gorini, che comunque era veneziano, dunque risiedeva sul posto).

Una signorinella pallida: la musica dei "telefoni bianchi"

Si è accennato al cinema dei "telefoni bianchi", come alternativa ai film di guerra e di edificazione politica. È questo un genere molto frequentato nel periodo considerato e, come noto, si basa su racconti mondani e frivoli, a base di dongiovanni impenitenti, fanciulle smaniose di figurare in società, giovanotti desiderosi di "vivere alla grande", padri nobili che entrano in concorrenza con i figli, madri che corrono la cavallina, scambio di ruoli, scambio di dame, matrimoni per burla e divorzi a Budapest. Francesco Savio ha definito questo tipo di film «commedie all'italiana di gusto alto-borghese», poiché poi ci sono cose che non hanno diritto di richiamarsi al candido aggeggio da salotto-chic, come la commedia *tout-court,* ossia il film comico-sentimentale (di tipo piccolo-borghese o, più raramente, popolaresco).
Non è questa la sede per definire la posizione dei "telefoni bianchi" in seno al nostro cinema anni Trenta: Claudio Carabba *(Il cinema del ventennio nero,* Vallecchi, 1974) dice che «fra i vari filoni che possiamo individuare nel cinema del ventennio, al di sopra degli stessi film bellici e di diretta propaganda, storici ed archeologico-romani, i più esemplari, i più significativi, se si vuole i più fascisti,

furono appunto loro, i romanzetti dei giovanotti sportivi e delle signorine romantiche che per tutti gli anni Trenta modularono con serena imperturbabilità — in mezzo ai disastri e temporali che si addensavano sull'Europa — sempre la stessa sinfonia, l'immutabile musica del cuore innamorato...». Beniamino Placido (in «la Repubblica», 29-10-1976) è di parere opposto, in quanto pensa che tutti insieme questi film «rappresentano, nel loro candore ingenuo, una delle contraddizioni potenti del fascismo. L'erotismo diffuso che li pervade entra in rotta di collisione con l'appello alla mobilitazione guerresca».

Sia come sia, sta di fatto che la musica, nei "telefoni bianchi", è solitamente l'elemento più convenzionale, più fatuo, più futile di tutti gli altri che concorrono al risultato finale. Spesso, bisogna dirlo, il più imbecille. Quel che è più grave ancora, il "meno cinematografico" di tutti, nel senso che la musica va per conto suo, resta fondo evasivo e leggero, svincolata dalla funzione di definizione e di sostegno della vicenda. Musica di fondo, ma in certo qual senso, contemporaneamente, anche "modo" narrativo, cioè fedele ricalco di quanto avviene sullo schermo o condizionamento indotto alla fatuità degli avvenimenti: diciamo che i suoni equivalgono alle immagini e viceversa. I sassofoni dei *tabarins*, l'ovatta delle orchestrine sempre pronte ad intonare un ballabile, il languore dei violini sempre in agguato per accompagnare l'idillio dei personaggi in abito da sera durante il ricevimento nella villa di campagna, il trillare degli strumentini sulle scappatelle, sulle corsette, sui giochi a nascondino dietro le porte o dietro le siepi diventano facili segni di complicità. Nella definizione, magari, di un mondo immaginario: forse i "telefoni bianchi" si devono assumere solo come pura astrazione — e in questo ambito molti sono tuttora godibili — come arabesco della visione, virtuosistico "esercizio di stile", variazioni sul tema.

Mentre il melodramma celebra le passioni, questo tipo di commedia si avvicina al mondo dell'operetta, non nel senso però di "piccola opera" (la cosiddetta "piccola lirica"), ma in quello di storia mondana che procede per schemi e con una struttura fissa (coretto, prosa, entrata della soubrette, presentazione del buffo, ecc.) e soprattutto perché nega il mondo del reale e conserva i valori della Belle Époque che continua imperterrita (sostituendo gli smoking bianchi o le tute da meccanico snob alle marsine con le code) anche all'epoca delle automobili sportive e dei piloti d'aereo. Materialmente, in certe occasioni, è proprio l'operetta vecchio stile a conservare la sua presenza, con esecuzioni di valzer e di czardas (i castelli danubiani e le baronesse slave sono spesso elementi tipici di queste commedie).

Non sono soltanto i buontemponi che vivono di rendita a inneggiare alla gioia di vivere. Anche la gente che lavora, quando appare, è "fe-

Lauro Gazzolo, Carla Del Poggio, Leonardo Cortese e Silvio Bagolini in *Incontri di notte* di Nunzio Malasomma

lice": le telefoniste, le dattilografe, i contadini nei campi cantano, tutti sorridenti, dimostrando che se accettata nel modo giusto anche la fatica quotidiana per guadagnarsi la pagnotta ha aspetti piacevolissimi, basta coltivare l'ottimismo. Anche nei film stranieri, sia chiaro, succede la stessa cosa: Luis Trenker fa cantare allegramente i boscaioli austriaci, Laszlo Vajda i contadini magiari, Boris Barnet i pescatori russi, Conrad Tom e Jan Fethke gli impiegati polacchi. Ma qualche volta la musica, nei film d'oltralpe equiparabili ai "telefoni bianchi" ("comédie mondaine" in Francia, "light comedy" in Gran Bretagna), entra dentro a far corpo col film, funge da inquadramento e da "distacco", fornisce un giudizio sarcastico o addirittura ammonitore, secondo il grande esempio dell'accoppiata Weill-Brecht (per esempio in *Komedie om Geld,* di Max Ophüls, 1936, agisce un cantastorie che "incornicia" ironicamente la vicenda, e la commenta impietosamente). Se si fanno dei confronti con la funzione della musica nelle commedie straniere, la qualità scoraggiante delle nostre partiture appare ancor più manifesta: in Francia ci sono i Jaubert, in Russia i Dunaevskij, in Germania gli Hollander, in America i Deutsch.

Da noi, al solito, i musicisti dei "telefoni bianchi" non si differenziano dagli altri, sono sempre quelli che si cimentano in generi del tutto diversi: vi troviamo Montagnini, Innocenzi, Bixio, Fragna, Maset-

ti, Di Lazzaro, Anepeta, D'Achiardi, Caggiano, Mancini, Casavola, Siciliani, Bonnard, Colacicchi, Filippini, Mascheroni. L'importante è rendere più soave l'approccio, più frizzante il qui-pro-quo, ma sempre senza incidere molto, stando attenti a restare in superficie. Operare dei "distinguo" non ha senso, non c'è materia: i batticuori e le case del peccato, le danze dei milioni e i duetti vagabondi, le follie del secolo e le frenesie, le mogli in pericolo e i patatrac, questi ragazzi e le rose scarlatte, le segretarie (per tutti o private) e le signorine sull'autobus, le sorprese del divorzio e trenta secondi d'amore, le ultime avventure e le vispe Terese, tutto ha sempre lo stesso fondo tinta. Color rosa, naturalmente.
Altro che "mistica fascista"! Più che il fragore delle armi e gli squilli delle fanfare, si sa, il pubblico cinematografico del ventennio ama le canzonette. Si canta anche "Faccetta nera", "Adua è liberata", "La carovana del Tigrai", ma i cantanti e le orchestre dell'EIAR (dirette da Cinico Angelini, Pippo Barzizza, Alberto Semprini) preferiscono eseguire, perché il pubblico le preferisce, filastrocche senza senso o effusioni dolciastre, comunque estranee agli imperativi dell'ora. "Evviva la torre di Pisa", "Non si fa l'amore quando piove", "Se vuoi vivere senza pensieri", "Non ti scordar di me", "Ludovico sei dolce come un fico", "Signorine non guardate i marinai", "Illusione dolce chimera sei tu", "Bombolo", "Signorinella pallida", "Pippo non lo sa", "Quando suona Veronica", "Un'ora sola ti vorrei", "Maramao perché sei morto", "Non dimenticar le mie parole" sono alcune delle canzoni che vanno per la maggiore.
Qualcuno ha trovato delle allusioni satiriche in alcuni di questi o di altri motivi. Bixio e il suo paroliere Cherubini, ad esempio, raccontavano di essere stati ammoniti dalla questura perché la gente, invece di cantare «Vento vento / portami via con te», cantava «Vento vento / porta*lo* via con te», sfottendo il duce. Comunque la verità è che erano molto più gradite le evasioni delle commedie "ungheresi" o le sdolcinature delle collegiali innamorate che le storie rispondenti all'edificazione delle masse fasciste.
È così che il cinema dell'epoca pullula di canzoni. Ne sono autori Pippo Barzizza, Giovanni D'Anzi, Alessandro Derevitsky, Eldo Di Lazzaro, Amedeo Escobar, Gino Filippini, Costantino Ferri, Armando Fragna, Carlo Innocenzi, Vittorio Mascheroni, Tito Petralia, Mario Ruccione, che sono poi gli autori di canzoni *tout court* del panorama musicale italiano del tempo. Sono rimasti nella storia del costume film come *La segretaria privata* (1931, di G. Alessandrini) con Elsa Merlini che gorgheggia «Oh come son felice, felice, felice!...»; *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932, di M. Camerini) con la già ricordata "Parlami d'amore, Mariù"; *Melodramma* (1934, di R. Landi e G.C. Simonelli) in cui c'è ancora la Merlini con una canzone languida di Bixio, "Violino tzigano"; *L'eredità dello zio buonanima* (1934, di A.

Palermi), veicolo per Angelo Musco ma anche per «Amore amor, portami tante rose...»; *Mille lire al mese* (1939, di M. Neufeld) con l'inno di Innocenzi alle massime aspirazioni del tipico piccolo-borghese, «Se potessi avere / mille lire al mese...»; *Stasera niente di nuovo* (1942, di M. Mattoli) con Alida Valli che dà fondo alle note più basse della sua voce per intonare lugubremente, alla Zarah Leander, «Ma l'amore no / l'amore mio non può / disperdersi con l'oro dei capelli...»; *Incontri di notte* (1943, di N. Malasomma), col "Valzer di ogni bambina" di Di Lazzaro.
Decisamente poche le canzoni di stampo popolaresco, solitamente di ambientazione meridionale, come in *Il cappello a tre punte* (1935, di Camerini), con la prosperosa mugnaia Leda Gloria che stornellando "O villanella dalla chioma bruna..." accende i sensi del Governatore di Napoli.

Le ugole d'oro e il rifiuto del film-opera

La canzone insomma "rende". Se spesso per andare incontro ai gusti del pubblico gli attori devono gorgheggiare (Vittorio De Sica confessava a Savio, nel libro citato: «Io dovevo assolutamente cantare. Era una delle condizioni che il produttore poneva, una condizione *sine qua non:* oltre a interpretare il personaggio, io dovevo cantare una canzone»), la soluzione ottimale (?) vien da sé, scritturare cantanti-attori per farli recitare nei film.
Il primo è Tito Schipa, popolare tenore lirico-leggero che pratica anche la canzone sentimentale: in *Tre uomini in frack* (1932, di M. Bonnard), un film su un cantante che "doppia" con la sua voce un bellimbusto e viene alfine riconosciuto per i suoi meriti (una storia che anticipa curiosamente quella di *Singing in the Rain* di Gene Kelly e Stanley Donen); in *Vivere!* (1937, di G. Brignone: «Vivere / senza malinconia / vivere / senza più gelosia / senza rimpianti / senza mai più conoscere cos'è l'amore...» e «Torna piccina mia / torna dal tuo papà / la ninnananna ancora ti canterà»); in *Chi è più felice di me* (1938, di G. Brignone); in *Terra di fuoco* (1939, di M. L'Herbier per l'edizione francese e di G. Ferroni per quella italiana); in *In cerca di felicità* (1943, di G. Gentilomo).
Il tenore più affermato (e conseguentemente più utilizzato, nonostante la scarsa prestanza cinematografica) è Beniamino Gigli, che dal 1935 aveva già partecipato a alcuni film musicali tedeschi, tra cui *Vergiss mich nicht,* che aveva lanciato la canzone "Non ti scordar di me". Del 1938 è *Solo per te* (di C. Gallone: "Sorridi alla tua mamma, amore..."); del 1939 *Marionette* (di C. Gallone: storia di un celebre cantante che si fa passare per contadino); del 1940 *Ritorno* (di G. von Bolvary: è la versione italiana di un film tedesco, anche quello con Gigli) e *Casa lontana* (di J. Meyer: anche questo in due

versioni, italiana e tedesca); del 1941 *Mamma* (di G. Brignone: strepitoso successo patetico di «Mamma son tanto felice / perché ritorno da te / la mia canzone ti dice / ch'è il più bel sogno per me...», che sanziona la necessità, per essere felici, di non staccarsi mai dalle gonne della mamma; del 1942 è *Vertigine* (di G. Brignone: italiano in prima istanza, versione tedesca a seguire); del 1944 il film più spiritoso, *Silenzio: si gira!* (di C. Campogalliani), con Gigli che si sdoppia, il tenore celebre e un imbroglioncello da quattro soldi che al primo si sostituisce, smitizzando decisamente la sua propria carismatica figura.
Giacomo Lauri Volpi, il tenore dalla voce d'argento e dal repertorio romantico, interpreta nel 1933 *La canzone del sole* (di M. Neufeld), film girato in doppia versione, italiana e tedesca, e in cui c'è lo zampino di Mascagni (Lauri Volpi interpreta il ruolo di se stesso, e c'è già qui il motivo dell'"altro" che si spaccia per lui). Meno ricordato oggi, ma celebre all'epoca, Giovanni Manurita è interprete di due film: *L'allegro cantante* (1938) e *La voce senza volto* (1939), ambedue di Righelli: il secondo è, ancora una volta, la storia di un cantante che presta la sua voce a un tizio che ne è sprovvisto, il quale ultimo si prende tutti i meriti (almeno fino all'agnizione finale). L'ex operaio emigrato Giuseppe Longo, dalla voce generosa, è al centro di quattro film: *La mia canzone al vento* (1939, di G. Brignone: è quello di «Vento, vento / portami via con te...»); *Cantate con me* (1940) e *Miliardi, che follia!* (1942), anche questi di Brignone; *Senza una donna* (1943, di A. Guarini). Tre sono le pellicole dirette da M. Mattoli con Ferruccio Tagliavini, un emiliano ritenuto il successore di Gigli (a parte la biografia di Tosti, *Torna caro ideal* del 1939, cui Tagliavini aveva prestato soltanto la voce); *Voglio vivere così* (1942: famose le due canzoni «Voglio vivere così / col sole in fronte» e «Tu non mi lascerai / perché ti voglio bene»); *La donna è mobile* (1942) e *Ho tanta voglia di cantare* (1943).
Tenorino "leggero" è Alberto Rabagliati, un cantante di swing tornato in Italia nel 1938 dopo una sfortunata esperienza hollywoodiana e una fortunata "tournée" internazionale con i Lecuona Cuban Boys. Del 1940 è *Una famiglia impossibile* (di C.L. Bragaglia: è quello di «Ba, ba, baciami piccina / sulla bo, bo, bocca piccolina...»); del 1942 *La scuola dei timidi* (ancora di Bragaglia), veicolo per un altro motivo noto: "Tu, musica divina..."); del 1943 *Lascia cantare il cuore* (di R. Savarese: trionfo della canzone che, secondo lo stile rabagliatesco, va eseguita dai gagà col ditino alzato: «Guarda un po', guarda un po' / com'è buffo il nostro amor...»).
Esauriti i tenori disponibili e filmabili, si passa ai baritoni. Il primo è il meno noto, Filippo Romito, che nel 1939 interpreta *Retroscena* con la regia di Blasetti. Gino Bechi e Tito Gobbi si fronteggiano, nello stesso anno (1943), rispettivamente in *Fuga a due voci* (di C.L.

Una famiglia impossibile
di Carlo Ludovico Bragaglia

Bragaglia: è la saga di "Soli soli nella notte" e di «Vieni, c'è una strada nel bosco / il suo nome conosco / vuoi conoscerlo tu?») e in *Musica proibita* (di C. Campogalliani: «Vorrei baciar / i tuoi capelli neri», naturalmente), più *07... tassì* (di A. D'Aversa, ma il film è uscito nel dopoguerra).
Quanto alle donne, troviamo il soprano Maria Cebotari al fianco di Gigli in *Solo per te* (1937) e in film biografici e operistici di cui diremo ancora; Iva Pacetti, cantante navigata accanto a una ragazzina-prodigio in *Fascino* (1939, di G. Solito); Margherita Carosio in qualche biografia.
Meglio esimerci da ogni commento sulla funzione delle canzoni e dei cantanti in seno al cinema italiano dell'epoca considerata, dato che a questo proposito si rischia di esulare dai limiti di un discorso prettamente musical-cinematografico per ripetere considerazioni già fatte in altre sedi, di tipo più che altro sociologico, politico e di costume. Aggiungiamo piuttosto che è rarissimo il caso in cui una canzone sia utilizzata in maniera creativa, cioè come elemento drammaturgico del racconto (come fanno invece alcuni autori stranieri): ci viene in mente solo il caso di *Ossessione* (1942, di L. Visconti), in cui il personaggio indolente e sensuale di Clara Calamai ci viene presentato, prima ancora che appaia sullo schermo, dal motivo che intona fuori campo — «Fiorin fiorello / l'amore è bello / vicino a

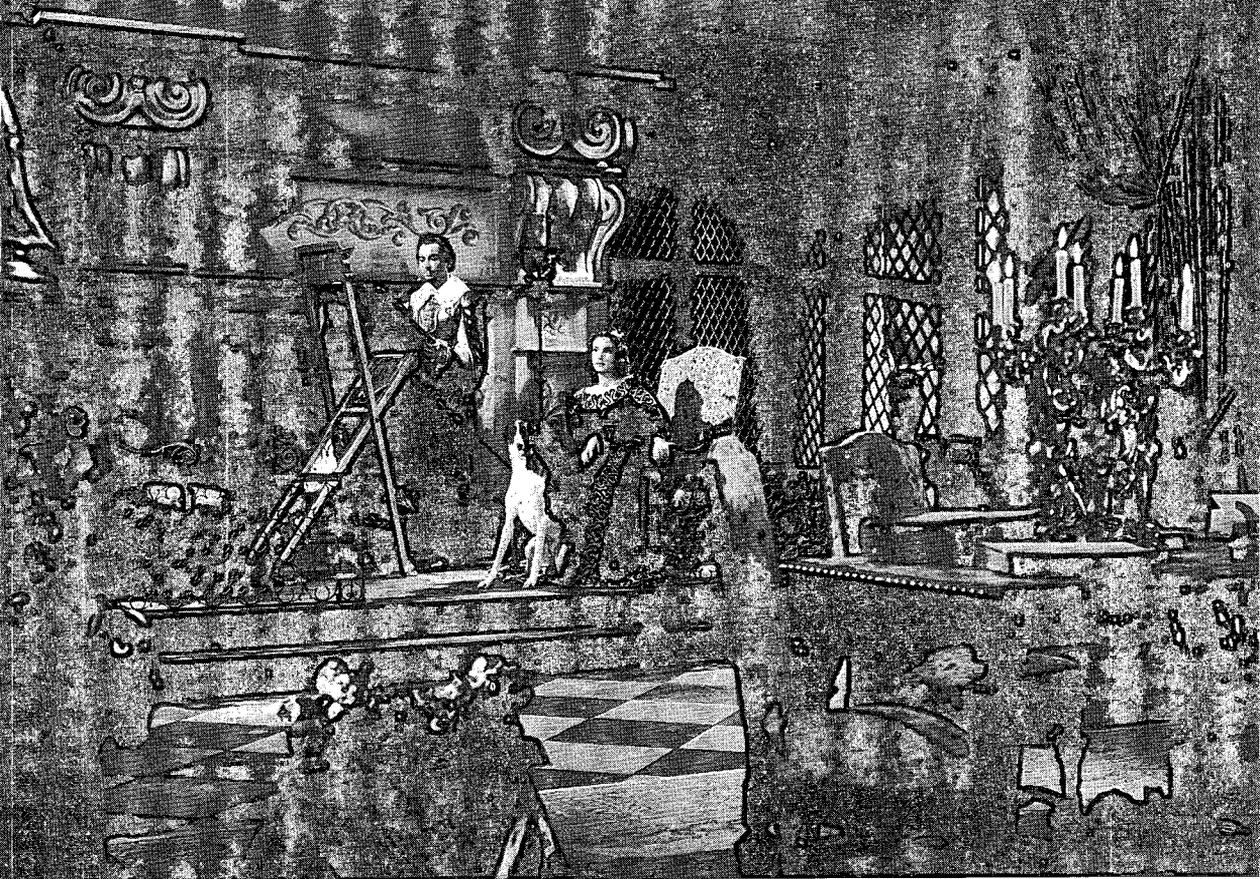
te...» — e poi la vediamo, seduta sul tavolo, le gambe penzoloni, in atto di dipingersi le unghie dei piedi.
A parte l'uso di canzoni, esiste una produzione sistematica di film propriamente musicali. Il filone dei film-opera (anche nel senso di vena d'oro) è di là da venire, esploderà come noto con i primi vagiti del cinema della Liberazione (nel periodo considerato si registra solo un film assolutamente minore, *La serva padrona,* da Pergolesi, 1934, di G. Mannini). La circostanza è abbastanza singolare, se si pensa alla tradizione tutta italiana del melodramma. Perché dunque nel cinema sonoro del ventennio non si ricorre al patrimonio operistico italiano per licenziare film che esaltino il "genio musicale italico", Verdi, Donizetti, Bellini, Puccini, ecc.?
Vittorio Mussolini aveva svolto dei tentativi in questa direzione, concludendo in America un accordo per fondare una società produttrice italo-hollywoodiana il cui programma era appunto la realizzazione di opere liriche trasposte sullo schermo. Orio Caldiron, nel libro antologico *Il lungo viaggio del cinema italiano* (Marsilio, 1965), così riferisce il fallimento dell'iniziativa e così precisa i perché dell'opposizione: «Sorta al di fuori della direzione generale del cinema, all'insaputa di ministri e "addetti ai lavori", l'iniziativa del "figlio del capo" si concluse con un rapido rientro nei ranghi. Aveva però suscitato un certo rumore di cui è testimonianza il rapporto, steso nel '36, di Luigi Freddi. "È mai possibile", si chiedeva il direttore generale della cinematografia, "che si possa pensare oggi alla realizzazione di un *Rigoletto,* efferata storia di un tirannello provinciale che usa e abusa dei sudditi, di un satrapo che si sollazza di rapimenti ed assassini in una Italietta divisa e primitiva, con tutte le conseguenze politiche e morali che ne possono derivare alla massa di pubblico che frequenta il cinema e che è centomila volte superiore a quello che frequenta il teatro lirico?". E che dire, in una «Italia cattolica», della volontà di riesumare la *Tosca,* un dramma "fosco e truce, intriso di sangue, con contorno di abusi polizieschi e di errori giudiziari?". La *Cavalleria rusticana* appare al censore come un fatto di cronaca nera, "con tutto il vecchio bagaglio coloristico della gelosia, del coltello, del costume"; mentre *Aida* è l'esaltazione del "connubio fra un bianco e una negra, al padre della quale non manca che l'appoggio della Società delle Nazioni per apparire come il Negus"».
A paragone di tali espressioni appaiono liberali gli appunti mossi nel 1850 dalla I.R. Direzione centrale d'ordine pubblico (insomma dalla censura austriaca) al libretto del *Rigoletto* verdiano.
Se dunque nel periodo non si registrano vere e proprie opere filmate, sono già numerose per contro le opere "parallele" e quelle in prosa. Le prime raccontano fatti privati di cantanti che ripetono fatalmente, nella vita, le circostanze dei melodrammi da loro stessi por-

tati sul palcoscenico. Carmine Gallone (il grande specialista del settore) aveva già diretto in Germania, nel 1935 con Martha Eggerth e Jean Kiepura, *E lucean le stelle,* una parafrasi della *Tosca;* nel 1939 fa la stessa cosa, alla ricerca puntigliosa del perfetto *analogon,* con un'altra opera pucciniana in *Il sogno di Butterfly;* nel 1940 con la *Traviata* verdiana in *Amami, Alfredo* (la Cebotari è protagonista di ambedue i film). La pratica era attecchita d'altronde anche all'estero: famoso anche in Italia *Fascino di Bohème* (1937, di G. von Bolvary), con la Eggerth e Kiepura.
Nel 1941 Palermi dirige *L'elisir d'amore,* in cui l'idillio donizettiano viene rivissuto dai figli dei protagonisti dell'opera; nel 1943 L. Hainisch e G. Fatigati (il primo per la versione tedesca, il secondo per quella italiana) dirigono *I pagliacci,* in cui il triangolo dei saltimbanchi si interseca con le esperienze personali di Leoncavallo, che appunto in seguito a esse compone l'opera.

Le opere "in prosa"

Quanto alle opere "in prosa", si tratta di normali drammi "parlati", e non cantati, basati sulle trame delle opere, con il supporto qua e là delle musiche relative. Ecco così nel 1932 *La Wally* (di G. Brignone, con Germana Paolieri); nel 1940 *Don Pasquale* (di C. Mastrocinque, con Armando Falconi) e *Manon Lescaut* (di Gallone, con l'incredibile coppia di amanti perduti Alida Valli-Vittorio De Sica); nel 1941 *Ridi pagliaccio!* (di Mastrocinque, con Fosco Giachetti come Canio); *Tosca* (di C. Koch, aiuto regista Visconti, con Michel Simon-Scarpia che brancica Imperio Argentina-Tosca); *Il re si diverte* (di M. Bonnard, con Michel Simon, che ora è Rigoletto); nel 1942 *I due Foscari,* che E. Fulchignoni trae aristocraticamente dal dramma di Byron, ma che è nutrito di musiche dell'opera verdiana; *Carmen* (di Christian-Jaque, coproduzione con la Francia, con Viviane Romance nei panni della bella sigaraia; *Fedora* (di Mastrocinque, con Luisa Ferida tra Valenti e Nazzari); *Don Giovanni* (di D. Falconi, con Adriano Rimoldi servito da un Leporello, qui chiamato però Sganarello, che è Paolo Stoppa); e *La Bohème* (di M. L'Herbier, altra coproduzione, con la coppia italo-francese Maria Denis-Louis Jourdan).
Poi ci sono le biografie di musicisti e di cantanti. Comincia *Pergolesi* nel 1932 (di G. Brignone, protagonista Elio Steiner), e continuano il giovane Bellini (ancora Steiner) in *Casta diva* (1935, di Gallone; il quale ne farà un remake nel 1954 con Maurice Ronet); *Giuseppe Verdi* (1938, di Gallone, quello con Fosco Giachetti; nella versione del 1953, diretta da Matarazzo, il cigno di Busseto sarà Pierre Cressoy); Mozart, addirittura, col faccione di Gino Cervi *(Melodie eterne,* 1940, di Gallone); ancora Bellini in *La sonnambula* (1942, di P. Ballerini, con Roberto Villa); *Rossini* (1943, di M. Bonnard, Nino Besozzi

protagonista); *Maria Malibran* (1943, di G. Brignone, protagonista Maria Cebotari). Altro film biografico è il citato *Torna, caro ideal,* imperniato sulla vita di Francesco Paolo Tosti (che è Claudio Gora. Anno 1939, regia G. Brignone).
Anche l'operetta ha diritto di cittadinanza. *La telefonista* (1932, di N. Malasomma) è di derivazione tedesca; *Boccaccio* (1940, di M. Albani) è tratto dall'austriaco Suppé; *La donna perduta* (1944, di D.M. Gambino), più autarchicamente, dall'omonima operetta di Giuseppe Pietri.
Val la pena di accennare anche alle antologie musicali. Sono: *Regina della Scala* (1937, di G. Salvini e C. Mastrocinque), pretesto per una selezione di spettacoli inscenati al Teatro alla Scala); *Napoli d'altri tempi* (1938, di A. Palermi, che esalta la canzone della Napoli principio di secolo); *Ecco la radio!* (1940, di G. Gentilomo, con le ugole d'oro dell'EIAR); *Una notte dopo l'opera* (1942, di N. Manzari e N.F. Neroni, storia patetica imbottita di arie e di balletti). Curioso il film *Primo amore* (1941, di C. Gallone), in cui i canti popolari di casa nostra sono contrapposti — qui la musica si fa davvero propaganda nazionalista — alla moda del jazz che viene d'oltreoceano, e naturalmente è la nostra "sana" musica che ha la meglio (ha persino virtù taumaturgiche, in quanto l'esecuzione di una canzone italiana guarisce miracolosamente una ragazza da tempo malata di un male misterioso).
Il periodo 1930-1944 corrisponde all'affermazione e alla decadenza del regime fascista. Proprio nel 1930 una delegazione di cineasti, guidata da Bottai, si fa ricevere da Mussolini per ottenere l'appoggio concreto del governo. Viene promulgata, l'anno dopo, una legge per gli aiuti finanziari all'industria privata, e poi vengono tentati una progressiva "fascistizzazione" del settore e un potenziamento della professionalità. Abbiamo già accennato che l'esito è scarso, sia dal punto di vista strettamente propagandistico che sotto il profilo della crescita professionale.
Anche per quanto riguarda la musica i risultati sono piuttosto distanti da queste intenzioni. Il "cinema fascista", secondo una fonte riportata da Orio Caldiron nella sua prefazione al citato *Il lungo viaggio del cinema italiano,* dovrebbe essere «impegnato sui temi della vita nazionale, un cinema contenutistico», capace di portare sullo schermo «la satira anti-borghese, l'esaltazione delle conquiste in campo sociale e delle guerre patriottiche», di cantare «l'ottimismo, l'eroe del tempo nuovo (l'italiano, povero ma lavoratore e portatore di civiltà), i temi sani, il lavoro, l'amore, la famiglia, il patriottismo...».
Ma il pubblico ama piuttosto il quieto vivere, e anche se si adatta a indossare l'orbace e gli stivaloni quando va alle adunate oceaniche, al cinema chiede evasione e divertimento. Il "clima dei tempi nuovi",

Adriano Rimoldi e Dina Sassoli in *Don Giovanni* di Dino Falconi

anzi, diventa un ostacolo alle possibilità spettacolari e alle risorse del cinema; la sua funzione, afferma ancora Caldiron, è soprattutto negativa, «contribuendo al clima di generale conformismo e promuovendo, per quanto paradossale possa sembrare, la "evasione rosa" dei telefoni bianchi, la fuga a Budapest di tanta parte del cinema italiano di allora». Per cui, in buona sostanza, la volontà di realismo, «priva della libertà di ricerca e di approfondimento, si capovolgeva nell'irrealismo fantomatico di personaggi e vicende disancorate, assurde, lontane. Le caratteristiche di questa evasione, che rispondevano all'assioma dell'eterodirezione nel momento in cui contraddicevano all'allineamento nella retorica "rivoluzionaria", erano l'ottimismo e il divertimento».
La musica di tali film segue perfettamente questo "piede di casa". È anche per il suo adeguamento al piccolo respiro provinciale delle pellicole che, salvo le debite eccezioni, l'operato dei musicisti è di piccolo cabotaggio. Alcune di queste eccezioni le abbiamo viste, ed è il caso di sottolineare che non mancano certo anche da noi i musicisti intelligenti, quelli che scavano sotto la banalità per trovare la soluzione più adatta, la pagina più incisiva; ma si tratta di punte rare in un paesaggio di rara depressione. In genere non circolano idee, non c'è respiro europeo, nonostante gli sforzi di Cecchi di ampliare gli orizzonti (anche con le coproduzioni, interessando stranieri a

imprese italiane: Ophüls, Ruttman; o immettendo gli italiani in quelle straniere: Genina) e quelli successivi di cineasti illuminati come quelli della prima Lux.
D'altronde, a parte i grandi rappresentanti della musica da concerto e da teatro (della "generazione dell'80" e delle nuove leve), tutta la musica in Italia soffre di distacco dai movimenti artistici del secolo. Dall'estero non arrivano musiche (esecuzioni, spartiti); si apprendono esiti solo attraverso il filtro di pubblicazioni specializzate, quando arrivano; si conoscono, per dire, Debussy e Ravel, ma non Prokofiev e Britten, e non parliamo poi della Scuola di Vienna, quella degenerata.

L'onda che avanza e travolge

Contano anche le carenze tecniche, certo. A parte il fatto che, come sosteneva Chiarini, contano più le idee che i mezzi tecnici, soprattutto è però questione di qualità, la quale è di solito inversamente proporzionale alla quantità. Lo accenna anche Cicognini nell'intervista citata, al ricorso troppo continuo alla musica; e in effetti le partiture sono gonfie di note, vanno avanti come l'onda che avanza e travolge, senza troppo riguardo alla parte visiva. Funzione di sfondo, appunto; proprio musica da tappezzeria, secondo la definizione sprezzante di Strawinskij. I confronti con la coeva produzione straniera porrebbero maggiormente in rilievo le debolezze della nostra musica per film degli anni considerati, ma il discorso porterebbe lontano. Ci limitiamo a indicare seccamente alcuni nomi che non hanno bisogno di commenti, in ordine di "entrata": per il cinema tedesco Paul Dessau (attivo da *Salto mortale,* 1930), Kurt Weill *(L'opera da tre soldi,* 1931), Hanns Eisler *(Kühle Wampe,* 1932); per quello francese Georges Auric *(Le sang d'un poète,* 1930), Georges Van Parys *(Il milione,* 1931), Maurice Jaubert (1932, *Quatorze Juillet),* Arthur Honegger *(Les miserables,* 1934), Darius Milhaud *(La citadelle du silence,* 1937), Joseph Kosma *(La grande illusion,* 1937); per il cinema russo Dimitri Šostakovic *(Contropiano,* 1932), Juri Šaporin *(Il disertore,* 1933), Dimitri Kabalevskij *(Le notti bianche di S. Pietroburgo,* 1934), Isaak Dunaevskij *(Tutto il mondo ride,* 1934), Sergei Prokofiev *(Aleksandr Nevskij,* 1938); per il cinema americano Max Steiner *(King Kong,* 1932), Franz Waxman *(Liliom,* 1934), Erich W. Korngold *(Sogno di una notte di mezza estate,* 1935), George Antheil *(La conquista del West,* 1937), Aaron Copland *(Uomini e topi* e *La nostra città,* 1940), Bernard Herrman *(Quarto potere* e *L'oro del demonio,* 1941), Bronislaw Kaper *(Volto di donna,* 1941); per il cinema inglese John Greenwood *(L'uomo di Aran,* 1934), William Walton *(Escape Me Never,* 1935), Benjamin Britten *(Coal Face* e *Night Mail,* 1936), Arthur Bliss *(Things to Come,* 1936), Arthur Benjamin *(Sangue gitano,*

1937), Miklos Rozsa *(Le quattro piume,* 1938), Ralph Vaughan-Williams *(Gli invasori,* 1941).
L'opera fiancheggiatrice dei teorici in Italia (non molto folta: manca del tutto quella dei critici) non produce risultati apprezzabili, è come scollata dalle circostanze reali in cui i compositori operano. I produttori vogliono la "melodia", odiano tutto ciò che è nuovo, vietano gli esperimenti. I buoni musicisti si sono accostati al sonoro con entusiasmo, pensano in buonafede che il cinema possa essere il moderno equivalente del teatro d'opera, la continuazione di una tradizione tutta italiana, ma poi si avvedono che l'ambiente li condiziona e spesso li costringe a fare quello che non vorrebbero fare. Invano nel 1937 si svolge a Firenze un congresso specificamente dedicato alla musica per film. Invano dalle colonne di «Cinema» e di «Bianco e Nero» (ma anche di «Lo schermo», di «La rivista internazionale del cinema educatore», di «Pegaso» e di altri organi) qualche musicista e qualche teorico dibatte sulla natura del connubio musica-cinema: Masetti, Veretti, Colacicchi, De Benedetti, Pasinetti, Giovannetti, Chiarini (che ammonisce invano: «La musica non dovrebbe in alcun modo essere avulsa dall'immagine o dal ritmo del montaggio, ma costituire parte integrante dell'opera compiuta», in «Cinema» 25-12-1940), Barilli (molto acuto: «Più la musica è nascosta, più agisce per il bene di tutti quanti. Infiltrazione, veicolo sottocutaneo, come il sangue che rinnova la vita, la musica non la devi avvertire, per quanto sia essenziale», in «Cinema» 10-1-1943).
«Bianco e Nero» pubblica anche interventi di teorici stranieri, il più importante dei quali è il famoso saggio *Nuovo Laocoonte* di Rudolf Arnheim (agosto 1938). «Cinema» pubblica il Manifesto dell'asincronismo di Ejzenstejn, Pudovkin e Aleksandrov, tradotto da Umberto Barbaro (25-12-1940). Testate di alta specializzazione entrano nell'agone: su «La rassegna musicale» si fronteggiano Gianandrea Gavazzeni (quello fra musica e cinema è un "connubio impossibile") e Fedele D'Amico (si tratta piuttosto di un "connubio difficile").
Ma se da un lato ci sono le idee, che a rigori non mancano, dall'altro c'è la pratica. E le intenzioni, anche se buone, raramente diventano fatti. La musica italiana per film avrà una "rinascita" effettiva, e non imposta dall'alto, ma si dovrà aspettare ancora qualche anno. Essa non corrisponde alla cesura del 1945, determinata dagli avvenimenti (che costituisce anche una linea di demarcazione tra il cinema del ventennio e quello del neorealismo), ma all'inizio degli anni Cinquanta. È in questo periodo, con gli apporti nuovi di compositori come Vlad, Fusco, Mannino, Nascimbene, Zafred, Marinuzzi jr., Maderna, Piccioni, Lavagnino, Usuelli, ecc. — oltre che per una visuale più possibilista di una produzione, a quell'epoca, spesso vivace e competitiva — che la musica italiana per film diventa adulta e, soprattutto, si mette davvero al servizio del film.

Tatiana Farnese, Bianca Della Corte e Alida Valli in *Ore 9 lezione di chimica* di Mario Mattoli

Filmografia dei musicisti italiani nel cinema di regime (1930-1944)

GUIDO ALBANESE (1893): *Cento di questi giorni* (1933, di M. e A. Camerini); *Giallo* (1933, di M. Camerini); *Torna, caro ideal!* (1939, di G. Brignone: adattamento, insieme a Ettore Montanaro, di musiche di F.P. Tosti).

DANTE ALDERIGHI (1898-1968): *Arma bianca* (1936, di F.M. Poggioli).

SALVATORE ALLEGRA (1898): *Amo te sola* (1935, di M. Mattoli); *Marcella* (1937, di G. Brignone); *Abbandono* (1940, di M. Mattoli); *Addio giovinezza!* (1940, di F.M. Poggioli; adattamento delle musiche di G. Blanc); *La granduchessa si diverte* (1940, di G. Gentilomo); *L'attore scomparso* (1941, di L. Zampa); *Manovre d'amore* (1941, di G. Righelli); *L'amico delle donne* (1943, di F.M. Poggioli); *Signorinette* (1943, di L. Zampa); *La valle del diavolo* (1943, di M. Mattoli); *Una piccola moglie* (1944, di G. Bianchi).

DANIELE AMPHITHEATROFF (1901): *Luci sommerse* (1934, di A. Millar); *La signora di tutti* (1934, di M. Ophüls); *Jungla nera* (1936, di J.P. Paulin; musica in collab. con Gino Filippini).

GIUSEPPE ANEPETA: *Cose dell'altro mondo* (1939, di N. Malasomma); *L'avventuriera del piano di sopra* (1941, di R. Matarazzo).

GIOACCHINO ANGELO: *Il segreto inviolabile* (1939, di J. Flechner de Gomar; musica in collab. con Nuccio Fiorda); *La fuggitiva* (1941, di P. Ballerini); *La guardia del corpo* (1942, di C.L. Bragaglia).

GENNARO AVITABILE: *Teresa Confalonieri* (1934, di G. Brignone); *Lo smemorato* (1936, di G. Righelli; musica in collab. con C.A. Bixio e A. Fragna); *Il carnevale di Venezia* (1940, di G. Adami e G. Gentilomo).

PIPPO BARZIZZA (1902): *La bisbetica domata* (1942, di F.M. Poggioli; musica in collab. con C.A. Bixio).

GIUSEPPE BECCE (1877-1973): *La canzone del sole* (1933, di M. Neufeld; solo adattamento della musica di P. Mascagni); *Campo di maggio* (1935, di G. Forzano); *Condottieri* (1937, di L. Trenker); *Amore imperiale* (1941, di A. Wolkoff); *La cena delle beffe* (1941, di A. Blasetti); *Non mi sposo più* (1942, di E. Engel e G. Amato); *Orizzonti di sangue* (1942, di G. Righelli).

FRANCO BENEDETTI: *Quelli della montagna* (1943, di A. Vergano; solo trascrizione cori alpini. Il commento music. è di A. Bizzelli).

GIUSEPPE BERTELLI: *Gian Burrasca* (1943, di S. Tofano).

ANNIBALE BIZZELLI (1900-1967): *Ballerine* (1936, di G. Machaty; canzoni di C. Innocenzi); *Il grande appello* (1936, di M. Camerini); *Marinai senza stelle* (1943, di F. De Robertis; musica in collab. con E. Carducci); *Quelli della montagna* (1943, di A. Vergano; trascrizione cori alpini di F. Benedetti); *Uomini e cieli* (1943, di F. De Robertis; adattam. della musica suggerita da F. De Robertis).

CESARE ANDREA BIXIO (1896-1978): *La canzone dell'amore* (1930, di G. Righelli); *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932, di M. Camerini); *La canzone del sole* (1933, di M. Neufeld; solo canzoni. Musica originale di P. Mascagni); *Il caso Haller* (1933, di A. Blasetti; musica in collab. con A. Fragna); *L'impiegata di papà* (1933, di A. Blasetti, adattam. di musica di R. Stolz e canzoni); *Il signore desidera?* (1933, di G. Righelli); *La signorina dell'autobus* (1933, di N. Malasomma); *L'eredità dello zio buonanima* (1934, di A. Palermi; musica in collab. con F. Montagnini); *Melodramma* (1934, di R.

Land e G.C. Simonelli); *L'aria del continente* (1935, di G. Righelli; musica in collab. con E. Carabella); *Porto* (1935, di A. Palermi); *Il serpente a sonagli* (1935, di R. Matarazzo; musica in collab. con E. Carabella); *Amazzoni bianche* (1936, di G. Righelli; solo canzoni. Il commento musicale è di A. D'Elia); *La gondola delle chimere* (1936, di A. Genina; musica in collab. con E. Carabella e A. Fragna); *Pensaci, Giacomino!* (1936, di G. Righelli; musica in collab. con E. Carabella); *Lo smemorato* (1936, di G. Righelli; musica in collab. con G. Avitabile e A. Fragna); *Trenta secondi d'amore* (1936, di M. Bonnard; musica in collab. con G. Bonnard); *L'uomo che sorride* (1936, di M. Mattoli); *Felicita Colombo* (1937, di M. Mattoli); *Gatta ci cova* (1937, di G. Righelli); *Hanno rapito un uomo* (1937, di G. Righelli; musica in collab. con F. Casavola); *Lasciate ogni speranza* (1937, di G. Righelli); *Re di denari* (1937, di E. Guazzoni; musica in collab. con E. Carabella); *Sono stato io* (1937, di R. Matarazzo); *Vivere!* (1937, di G. Brignone; solo canzoni. Musica di commento di A. Cicognini e altri interventi); *L'allegro cantante* (1938, di G. Righelli); *L'amor mio non muore...* (1939, di G. Amato); *Chi è più felice di me!* (1938, di G. Brignone; canzoni in collab. con A. Caslar, E. De Curtis, Capua, più altri interventi); *Il destino in tasca* (1938, di G. Righelli; musica in collab. con F. Casavola); *Eravamo sette sorelle* (1938, di N. Malasomma; musica in collab. con U. Mancini); *Fuochi d'artificio* (1938, di G. Righelli; musica in collab. con F. Casavola); *Solo per te* (1938, di C. Gallone; canzoni in collab. con A. Melichar e altri interventi); *L'ultimo scugnizzo* (1938, di G. Righelli; musica in collab. con F. Casavola); *Ai vostri ordini, signora!* (1939, di M. Mattoli; musica in collab. con F. Montagnini); *Assenza ingiustificata* (1939, di M. Neufeld); *Batticuore* (1939, di M. Camerini; musica in collab. con R. Caggiano); *La casa del peccato* (1939, di M. Neufeld); *Il cavaliere di San Marco* (1939, di G. Righelli); *Chi sei tu?* (1939, di G. Valori); *Due milioni per un sorriso* (1939, di C. Borghesio e M. Soldati; solo canzoni. Il commento music. è di F. Montagnini); *Grandi magazzini* (1939, di M. Camerini; musica in collab. con G. D'Anzi); *Marionette* (1939, di C. Gallone; musica in collab. con A. Melichar); *La mia canzone al vento* (1939, di G. Brignone; canzoni in collab. con N. Valente. Il commento music. è di A. Fragna, con altri interventi); *Mia moglie si diverte* (1939, di P. Verhoeven); *La voce senza volto* (1939, di G. Righelli); *Cantate con me!* (1940, di G. Brignone; solo canzoni. Il commento music. è di E. Montanaro); *Dopo divorzieremo* (1940, di N. Malasomma; musica in collab. con F. Montagnini); *Una famiglia impossibile* (1940, di C.L. Bragaglia); *In campagna è caduta una stella* (1940, di E. De Filippo); *Non me lo dire!* (1940, di M. Mattoli); *Il pirata sono io!* (1940, di M. Mattoli); *San Giovanni decollato* (1940, di A. Palermi; solo canzoni. Il commento music. è di A. Derevitsky e A. Fragna); *Mamma* (1941, di G. Brignone; solo canzoni. Il commento music. è di E. Carabella); *La bisbetica domata* (1942, di F.M. Poggioli; musica in collab. con P. Barzizza); *Il vagabondo* (1942, di O. Biancoli e C. Borghesio; musica in collab. con P. Frustaci); *Il fidanzato di mia moglie* (1943, di C.L. Bragaglia; solo canzoni. Il commento music. è di U. Finni); *Fuga a due voci* (1943, di C.L. Bragaglia); *Senza una donna* (1943, di A. Guarini; solo canzoni. Il commento music. è di F. Montagnini, più altri interventi); *Storia di una capinera* (1943, di G. Righelli; musica in collab. con F. Montagnini); *Silenzio, si gira!* (1944, di C. Campogalliani).

GIULIO BONNARD (1885-19??): *Il trattato scomparso* (1933, di M. Bonnard); *La marcia nuziale* (1934, di M. Bonnard); *Stadio* (1934, di C. Campogalliani); *Milizia territoriale* (1935, di M. Bonnard); *Trenta secondi d'amore* (1936, di M. Bonnard; musica in collab. con C.A. Bixio); *Gli ultimi giorni di Pompeo* (1937, di M. Mattoli); *Il conte di Bréchard* (1938, di M. Bonnard); *L'ha fatto una signora* (1938, di M. Mattoli); *Nonna Felicita* (1938, di M. Mattoli); *Frenesia* (1939, di M. Bonnard); *Io, suo padre* (1939, di M. Bonnard); *La fanciulla di Portici* (1940, di M. Bonnard); *La gerla di papà Martin* (1940, di M. Bonnard); *Il ponte dei Sospiri* (1940, di M. Bonnard); *La forza bruta* (1941, di C.L. Bragaglia); *Marco Visconti* (1941, di M. Bonnard); *Avanti c'è posto...* (1942, di M. Bonnard); *Casanova farebbe così* (1942, di C.L. Bragaglia); *Non ti pago!* (1942, di C.L. Bragaglia); *Campo de' Fiori* (1943, di M. Bonnard).

Vittorio De Sica in *Ma non è una cosa seria* di Mario Camerini

GIANNI BUCCERI (1873-1956): *L'albergo della felicità* (1934, di G.V. Sampieri; musica in collab. con E. Carabella).

VALENTINO BUCCHI (1916-1976): *Ragazza che dorme* (1941, di A. Forzano).

ROBERTO CAGGIANO (1903): *La tavola dei poveri* (1932, di A. Blasetti; musica su motivi di R. Viviani); *Sette giorni cento lire* (1933, di N. Malasomma); *Batticuore* (1934, di M. Camerini; musica in collab. con C.A. Bixio).

ENRICO CAGNA CABIATI: *Ho visto brillare le stelle* (1940, di E. Guazzoni); *Apparizione* (1944, di J. de Limur).

ETTORE CAMPOGALLIANI (1903): *Musica proibita* (1943, di C. Campogalliani; musica in collab. con G.L. Centemeri).

Maria Mercader e Tito Gobbi in *Musica proibita* di Carlo Campogalliani

ANTONIO CANTÙ: *Villafranca* (1933, di G. Forzano).

EZIO CARABELLA (1891-1964): *Patatrac* (1931, di G. Righelli); *Vele ammainate* (1931, di A.G. Bragaglia; musica in collab. con P. Sassoli; *L'ultima avventura* (1932, di M. Camerini); *Fanny* (1933, di M. Almirante); *T'amerò sempre* (1933, di M. Camerini); *L'albergo della felicità* (1934, di G.V. Sampieri; musica in collab. con G. Bucceri); *Come le foglie* (1934, di M. Camerini); *Tenebre* (1934, di G. Brignone); *L'aria del continente* (1935, di G. Righelli; musica in collab. con C.A. Bixio); *Il serpente a sonagli* (1935, di R. Matarazzo; musica in collab. con C.A. Bixio); *La gondola delle chimere* (1936, di A. Genina; in collab. con C.A. Bixio e A. Fragna); *Pensaci, Giacomino!* (1936, di G. Righelli; ma le canzoni sono di C.A. Bixio); *Re di denari* (1936, di E. Guazzoni; musica in collab. con C.A. Bixio); *Sentinelle di bronzo* (1936, di R. Marcellini); *Jeanne Doré* (1938, di M. Bonnard; musica in collab. con G. Mulè e U. Giacomozzi); *Il barone di Corbò* (1939, di G. Righelli); *Carmen fra i rossi* (1939, di E. Neville); *Finisce sempre così* (1939, di E.T. Susini); *Ultima giovinezza* (1939, di J. Musso; musica in collab. con G. Mulè); *Antonio Meucci* (1940, di E. Guazzoni); *Fanfulla da Lodi* (1940, di C. Duse); *Una lampada alla finestra* (1940, di G. Talamo; ma le canzoni sono di A. Derevitsky); *Il piccolo re* (1940, di R. Romagnoli); *Mamma* (1941, di G. Brignone; più canzoni di C.A. Bixio e altri interventi); *Ore 9 lezione di chimica* (1941, di M. Mattoli; ma le canzoni sono di E. Di Lazzaro); *Il sogno di tutti* (1941, di O. Biancoli e L. Kish; musica in collab. con C. Innocenzi); *Le sorprese del vagone letto* (1941, di G.P. Rosmino; musica in collab. con U. Siciliani); *Pastor Angelicus* (1942, di R. Marcellini; scelte musicali e adattamenti); *La principessa del sogno* (1942, di R. Savarese e M.T. Ricci); *Stasera niente di nuovo* (1942, di M. Mattoli; ma la canzone-tema è di G. D'Anzi); *Il vetturale del San Gottardo* (1942, di H. Hinrich e I. Illuminati; musica in collab. con A. Derevitsky); *Corto circuito* (1943, di G Gentilomo); *Due cuori fra le belve* (1943, di G.C. Simonelli; musica in collab. con M. Ruccione); *In due si soffre meglio* (1943, di N. Malasomma); *T'amerò sempre* (1933, di M. Camerini); *I dieci comandamenti* (1944, di G.W. Chili); *La Fornarina* (1944, di E. Guazzoni); *Lacrime di sangue* (1944, di G. Brignone); *Monte Miracolo* (1944, di L. Trenker); *Il paese senza pace* (1944, di L. Menardi).

EDGARDO CARDUCCI (1898): *Incanto di mezzanotte* (1940, di M. Baffico); *Kean* (1940, di G. Brignone); *Il ponte di vetro* (1940, di G. Alessandrini; musica in collab. con U. Mancini); *È caduta una donna* (1941, di A. Guarini); *Sancta Maria* (1941, di P. L. Faraldo); *Uomini sul fondo* (1941, di F. De Robertis); *Alfa Tau!* (1942, di F. De Robertis); *Confessione* (1942, di F. Calzavara); *Gioco pericoloso* (1942, di N. Malasomma); *Violette nei capelli* (1942, di C.L. Bragaglia); *Marinai senza stelle* (1943, di F. De Robertis; musica in collab. con A. Bizzelli).

MARIO CARTA: *Ecco la felicità* (1940, di M. L'Herbier; solo per la versione ital.).

FRANCO CASAVOLA (1891-1995): *La damigella di Bard* (1936, di M. Mattoli); *Sette giorni all'altro mondo* (1936, di M. Mattoli); *Hanno rapito un uomo* (1937, di G. Righelli; musica in collab. con C.A. Bixio); *Fuochi d'artificio* (1938, di G. Righelli; musica in collab. con C.A. Bixio); *L'ultimo scugnizzo* (1938, di G. Righelli; musica in collab. con C.A. Bixio); *Il destino in tasca* (1938, di G. Righelli; musica in collab. con C.A. Bixio); *Fascino* (1939, di G. Solito; più canzoni di E. Sciambra e altri interventi); *La grande luce* (1939, di C. Campogalliani); *Terra di nessuno* (1939, di M. Baffico); *Mare* (1940, di M. Baffico; ma la canzone è di M. Ruccione); *Leggenda azzurra* (1941, di G. Guarino); *Il pozzo dei miracoli* (1941, di G. Righelli); *Se non son matti non li vogliamo* (1941, di E. Pratelli); *L'ultimo ballo* (1941, di C. Mastrocinque); *L'uomo del romanzo* (1941, di M. Bonnard); *A che servono questi quattrini?* (1942, di E. Pratelli); *Carmela* (1942, di F. Calzavara); *La regina di Navarra* (1942, di C. Gallone); *Canal Grande* (1943, di A. Robilant; ma le canzoni sono di C. Innocenzi e N. Segurini); *Dagli Appennini alle Ande* (1943, di F. Calzavara); *Tempesta sul golfo* (1943, di Righelli); *Resurrezione* (1944, di F. Calzavara).

DAN CASLAR: *Cinque a zero* (1932, di M. Bonnard); *Tre uomini in frack* (1932, di M. Bonnard); *La fortuna di Zanze* (1933, di A. Palermi; musica in collab. con U. Mancini); *Con le donne non si scherza* (1941, di G.C. Simonelli), *L'imprevisto* (1941, di G.C. Simonelli); *Un marito per il mese di aprile* (1941, di G.C. Simonelli); *Notte di fortuna* (1941, di R. Matarazzo); *Il signore a doppio petto* (1941, di F. Calzavara).

FRANCESCO CATALANI D'ABRUZZO: *Antonio di Padova* (1931, di G. Antamoro).

CESARE CELANI: *Al buio insieme* (1933, di G. Righelli).

GIAN LUIGI CENTEMERI (1903): *Musica proibita* (1943, di C. Campogalliani; musica in collab. con E. Campogalliani).

ALESSANDRO CICOGNINI (1906): *Il Corsaro Nero* (1936, di A. Palermi); *I due sergenti* (1936, di E. Guazzoni; musica in collab. con P. Clausetti); *Vivere!* (1937, di G. Brignone; musica in collab. con C.A. Bixio, più altri interventi); *Le due madri* (1938, di A. Palermi); *Ettore Fieramosca* (1938, di A. Blasetti); *Napoli d'altri tempi* (1938, di A. Palermi; solo direz. musicale); *Partire* (1938, di A. Palermi); *Castelli in aria* (1939, di A. Genina; ma le canzoni sono di G. D'Anzi); *Cavalleria rusticana* (1939, di A. Palermi; arrangiam. di musica folcloristica); *Il documento* (1939, di M. Camerini); *Una moglie in pericolo* (1939, di M. Neufeld; ma le canzoni sono di G. D'Anzi); *Napoli che non muore* (1939, di A. Palermi); *Retroscena* (1939, di A. Blasetti; musica in collab. con G. D'Anzi); *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940, di A. Blasetti); *Centomila dollari* (1940, di M. Camerini); *Don Pasquale* (1940, di C. Mastrocinque; adattam. della musica di Donizetti); *Melodie eterne* (1940, di C. Gallone; adattam. delle musiche di Mozart e Beethoven); *Nascita di Salomé* (1940, di J. Choux); *La peccatrice* (1940, di A. Palermi); *Una romantica avventura* (1940, di M. Camerini); *Senza cielo* (1940, di A. Guarini); *L'amante segreta* (1941, di C. Gallone); *La corona di*

Evi Maltagliati in *Jeanne Doré* di Augusto Genina

ferro (1941, di A. Blasetti); *Giuliano de' Medici* (1941, di L. Vajda); *Primo amore* (1941, di C. Gallone; adattam. di canti folcloristici); *Ridi pagliaccio!* (1941, di C. Mastrocinque; musica originale e adattam. della musica di Leoncavallo); *La maestrina* (1942, di G. Bianchi); *Quattro passi fra le nuvole* (1942, di A. Blasetti); *Nessuno torna indietro* (1943, di A. Blasetti); *Il nostro prossimo* (1943, di G. Gherardi e A. Rossi); *Quarta pagina* (1943, di N. Manzari; musica in collab. con A. Derevitsky); *La statua vivente* (1943, di C. Mastrocinque); *La sua strada* (1943, di M. Costa); *Tristi amori* (1943, di C. Gallone).

PIETRO CLAUSETTI (1904-1963): *Il cardinale Lambertini* (1934, di P. Bassi); *Cantico della terra* (1935, di S.F. Ramponi); *I due sergenti* (1936, di E. Guazzoni; musica in collab. con A. Cicognini).

LUIGI COLACICCHI (1900): *Paradiso* (1933, di G. Brignone); *Ragazzo* (1933, di I. Perilli); *Animali pazzi* (1939, di C.L. Bragaglia); *Un mare di guai* (1940, di C.L. Bragaglia).

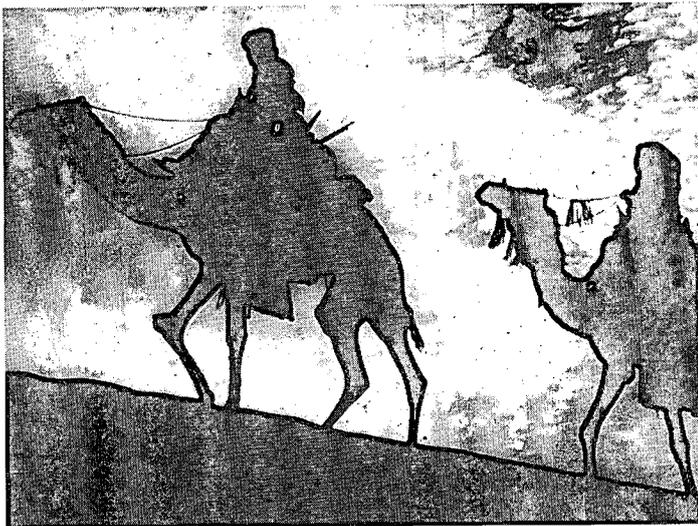
FRANCO D'ACHIARDI: *La danza dei milioni* (1940, di C. Mastrocinque); *Don Cesare di Bazan* (1942, di R. Freda).

GIOVANNI D'ANZI (1906): *Bionda sotto chiave* (1939, di C. Mastrocinque); *Castelli in aria* (1939, di A. Genina; solo canzoni. Il commento music. è di A. Cicognini); *Grandi magazzini* (1939, di M. Camerini; solo canzoni. Il commento music. è di C.A. Bixio); *Una moglie in pericolo* (1939, di M. Neufeld; solo canzoni. Il commento music. è di A. Cicognini); *Retroscena* (1939, di A. Blasetti; musica in collab. con A. Cicognini); *1.000 chilometri al minuto* (1940, di M. Mattoli); *Teresa Venerdì* (1941, di V. De Sica; solo canzoni. Il commento music. è di R. Rossellini); *La donna è mobile* (1942, di M. Mattoli); *La scuola dei timidi* (1942, di C.L. Bragaglia); *Stasera niente di nuovo* (1942, di M. Mattoli; solo canzone. Il commento music. è di E. Carabella); *I tre aquilotti* (1942, di M. Mattoli; solo canzoni. Il commento music. è di R. Rossellini); *Voglio vivere così* (1942, di M. Mattoli; solo canzoni); *L'avventura di Annabella* (1943, di L. Menardi); *Giorni felici* (1943, di G. Franciolini); *Lascia cantare il cuore* (1943, di R. Savarese; solo canzoni. Il commento music. è di G. Filippini); *Romanzo a passo di danza* (1943, di G. Cappelli; solo versione ital.); *La vita è bella* (1943, di C.L. Bragaglia; solo canzoni. Il commento music. è di G. Filippini); *Ho tanta voglia di cantare* (1944, di M. Mattoli); *La vispa Teresa* (1944, di M. Mattoli).

ANTÔNIO D'ELIA (1897-1958): *Amazzoni bianche* (1936, di G. Righelli; ma le canzoni sono di C.A. Bixio).

ALESSANDRO DEREVITSKY (1???-1974): *Inventiamo l'amore* (1938, di C. Mastrocinque); *Giù il sipario* (1940, di R. Matarazzo); *Una lampada alla finestra* (1940, di G. Talamo; solo canzoni; il commento music. è di E. Carabella); *San Giovanni decollato* (1940, di A. Palermi; musica in collab. con A. Fragna. Le canzoni sono di C.A. Bixio); *Validità giorni dieci* (1940, di C. Mastrocinque); *Il bazar delle idee* (1941, di M. Albani); *La bocca sulla strada* (1941, di R.L. Roberti); *Il ponte sull'infinito* (1941, di A. Doria); *Scampolo* (1941, di N. Malasomma; musica in collab. con E. Di Lazzaro); *Una volta alla settimana* (1942, di A. Rathony); *Il vetturale del San Gottardo* (1942, di H. Hinrich e I. Illuminati; musica in collab. con E. Carabella); *Divieto di sosta* (1943, di M. Albani); *Quarta pagina* (1943, di N. Manzari; musica in collab. con A. Cicognini).

EDOARDO DE RISI: *Il capitano degli ussari* (1941, di A. Szlatinay).

ELDO DI LAZZARO (1902-1970): *Cento lettere d'amore* (1940, di M. Neufeld; solo canzoni. Il commento music. è di E. Masetti); *È sbarcato un marinaio* (1940, di P. Ballerini); *La canzone rubata* (1941, di M. Neufeld); *Ore 9 lezione di chimica* (1941; di M. Mattoli; solo canzoni. Il commento music. è di E. Carabella); *Scampolo* (1941, di N. Malasomma; musica in collab. con A. Derevitsky); *La zia smemorata* (1941, di L. Vajda); *Miliardi, che follia!* (1942, di G. Brignone; solo canzoni); *Incontri di notte* (1943, di N. Malasomma; musica in collab. con F. Montagnini; *Il diavolo va in collegio* (1944, di J. Boyer).

***Squadrone bianco* di Augusto Genina**

GUIDO DONETTI: *Il diario di una stella* (1939, di M. Pinoli e D. Valinotti).

VIRGILIO DOPLICHER (1884-19??): *La contessa Castiglione* (1942, di F. Calzavara); *Calafuria* (1943, di F. Calzavara).

AMEDEO ESCOBAR (1883-19??): *Resurrectio* (1931, di A. Blasetti); *L'ultimo dei Bergerac* (1934, di G. Righelli); *La contessa di Parma* (1937, di A. Blasetti; musica in collab. con G. Fusco); *Ho perduto mio marito* (1937, di E. Guazzoni); *L'argine* (1938, di C. D'Errico; solo canzoni. Il commento music. è di F.B. Pratella); *L'ebbrezza del cielo* (1940, di G. Ferroni); *Alessandro, sei grande!* (1941, di C.L. Bragaglia); *Capitan Tempesta* (1942, di C. D'Errico); *Il leone di Damasco* (1942, di C. D'Errico); *Il fanciullo del West* (1943, di G. Ferroni); *Macario contro Zagomar* (1944, di G. Ferroni).

LUIGI FERRARI TRECATE (1884-1964): *Il fu Mattia Pascal* (1937, di P. Chenal; solo versione italiana).

WILLY FERRERO (1906-1954): *Harlem* (1943, di C. Gallone; coordinam. delle musiche).

COSTANTINO FERRI: *Venere* (1933, di N.F. Neroni); *L'eredità in corsa* (1939, di O. Biancoli; musica in collab. con U. Paoletti); *I figli della notte* (1939, di B. Perojo); *Stella del mare* (1939, di C. D'Errico; adattam. musiche di Puccini e Pietri); *Traversata nera* (1939, di D.M. Gambino); *Tutta la vita in una notte* (1939, di C. D'Errico); *Arditi civili* (1940, di D.M. Gambino; in collab. con R. Zandonai e altri interventi); *L'ispettore Vargas* (1940, di G. Franciolini); *Il segreto di Villa Paradiso* (1940, di D.M. Gambino); *Gli ultimi della strada* (1940, di D. Paolella); *Vento di milioni* (1940, di D. Falconi); *Idillio a Budapest* (1941, di G. Ansoldi e G. Varriale); *Fra' Diavolo* (1942, di L. Zampa; musica in collab. con U. Paoletti); *Il treno crociato* (1943, di C. Campogalliani).

GINO FILIPPINI (1900-1962): *Jungla nera* (1936, di J.P. Paulin; musica in collab. con D. Amphitheatroff); *La fortuna viene dal cielo* (1942, di A. Rathony); *In cerca*

di *felicità* (1943, di G. Gentilomo); *Lascia cantare il cuore* (1943, di R. Savarese; ma le canzoni sono di G. D'Anzi); *La moglie in castigo* (1943, di L. Menardi); *La vita è bella* (1943, di C.L. Bragaglia; ma le canzoni sono di G. D'Anzi); *Il fiore sotto gli occhi* (1944, di G. Brignone).

UGO FILIPPINI: *Follie del secolo* (1939, di A. Palermi).

UGO FINNI: *Il fidanzato di mia moglie* (1943, di C.L. Bragaglia).

NUCCIO FIORDA (1897): *L'Anonima Roylotte* (1936, di R. Matarazzo); *Il segreto inviolabile* (1939, di F.F. de Gomar; musica in collab. con G. Angelo); *Maddalena zero in condotta* (1940, di V. De Sica); *Fedora* (1942, di C. Mastrocinque; adattam. della musica di Giordano); *C'è sempre un ma!* (1943, di L. Zampa); *Non canto più* (1943, di R. Freda); *Il ventesimo duca* (1943, di L. De Caro); *Tre ragazze cercano marito* (1944, di D. Coletti).

ARMANDO FRAGNA (1903): *Il caso Haller* (1933, di A. Blasetti; musica in collab. con C.A. Bixio); *La maestrina* (1933, di G. Brignone); *Oggi sposi* (1934, di G. Brignone); *Quei due* (1935; di G. Righelli); *La gondola delle chimere* (1936, di A. Genina; musica in collab. con C.A. Bixio e E. Carabella); *Lo smemorato* (1936, di G. Righelli; musica in collab. con G. Avitabile e C.A. Bixio); *Ballo al castello* (1939, di M. Neufeld); *La mia canzone al vento* (1939, di G. Brignone; ma le canzoni sono di C.A. Bixio e N. Valente); *Amiamoci così* (1940, di G.C. Simonelli); *Fortuna* (1940, di M. Neufeld); *San Giovanni decollato* (1940, di A. Palermi; musica in collab. con A. Derevitsky, mentre le canzoni sono di C.A. Bixio); *Taverna rossa* (1940, di M. Neufeld).

PASQUALE FRUSTACI (1901): *Il vagabondo* (1942, di O. Biancoli e C. Borghesio; musica in collab. con C.A. Bixio e L. Malatesta).

GIOVANNI FUSCO (1906-1968): *Joe il rosso* (1936, di R. Matarazzo; musica in collab. con U. Mancini); *La contessa di Parma* (1937, di A. Blasetti. musica in collab. con A. Escobar); *Il peccato di Rogelia Sanchez* (1939, di C. Borghesio); *Pazza di gioia* (1940, di C.L. Bragaglia); *Due cuori sotto sequestro* (1941, di C.L. Bragaglia); *Miseria e nobiltà* (1941, di C. D'Errico); *Soltanto un bacio* (1942, di G.C. Simonelli; solo canzoni); *L'uomo venuto dal mare* (1942, di R. De Ribon e B.L. Randone).

TARCISIO FUSCO (1904): *07... tassì* (1943, di A. D'Aversa).

L'uomo dalla croce di Roberto Rossellini

UMBERTO GALASSI: *L'ospite di una notte* (1939, di G. Guarino); *Piccolo alpino* (1940, di O. Biancoli; musica in collab. con A. Renzi); *Le due tigri* (1941, di G.C. Simonelli); *La morte civile* (1942, di F.M. Poggioli); *Ti conosco, mascherina!* (1944, di E. De Filippo).

TERENZIO GARGIULO (1903-1972): *Quando eravamo muti* (1933, di R. Cassano; musica in collab. con C. Innocenzi, U. Siciliani).

MARIO GAUDIOSI: *Abuna Messias* (1939, di G. Alessandrini; musica in collab. con L. Refice).

RAFFAELE GERVASIO (1910): *Luna di miele* (1941, di G. Gentilomo); *I pirati della Malesia* (1941, di E. Guazzoni); *I nostri sogni* (1943, di V. Cottafavi).

GIORGIO FEDERICO GHEDINI (1892-1965): *Don Bosco* (1935, di G. Alessandrini); *Pietro Micca* (1938, di A. Vergano); *La vedova* (1939, di G. Alessandrini).

ALBERTO GHISLANZONI (1897): *Il cavaliere di Kruja* (1940, di C. Campogalliani); *Beatrice Cenci* (1941, di G. Brignone); *La figlia del Corsaro Verde* (1941, di E. Guazzoni).

UGO GIACOMOZZI: *La fanciulla dell'altro mondo* (1934, di G. Righelli; musica in collab. con O. Spadaro); *Jeanne Doré* (1938, di M. Bonnard; musica in collab. con G. Mulé e E. Carabella).

A.A. GIORGI: *L'abito nero da sposa* (1943, di L. Zampa).

CARLO PIERO GIORGI (1897-1967): *Il fornaretto di Venezia* (1939, di J. Bard); *Capitan Fracassa* (1940, di D. Coletti); *La maschera di Cesare Borgia* (1941, di D. Coletti).

GINO GORINI (1914): *Il canale degli angeli* (1934, di F. Pasinetti; musica in collab. con N. Sanzogno); *La buona fortuna* (1944, di F. Cerchio).

EMILIO GRAGNANI: *Aurora sul mare* (1935, di G.C. Simonelli); *Passaporto rosso* (1935, di G. Brignone); *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1936, di G.C. Simonelli).

VITTORIO GUI (1885-1975): *Pergolesi* (1932, di G. Brignone; adattam. della musica di Pergolesi); *Rossini* (1943, di M. Bonnard; adattam. della musica di Rossini).

CARLO INNOCENZI (1899): *Quando eravamo muti* (1933, di R. Cassano; musica in collab. con T. Gargiulo, U. Siciliani); *Ballerine* (1936, di G. Machaty; solo canzoni. Il commento music. è di A. Bizzelli); *Mille lire al mese* (1939, di M. Neufeld; solo canzoni. Il commento music. è di F. Montagnini); *La prima donna che passa* (1940, di M. Neufeld); *L'uomo della Legione* (1940, di R. Marcellini); *Luce nelle tenebre* (1941, di M. Mattoli); *Il sogno di tutti* (1941, di O. Biancoli e L. Kish; musica in collab. con E. Carabella); *Catene invisibili* (1942, di M. Mattoli); *Turbamento* (1942, di G. Brignone); *Canal Grande* (1943, di A. Robilant; solo canzoni, in collab. con N. Segurini. Il commento music. è di F. Casavola).

FELICE LATTUADA (1882-1962): *Figaro e la sua gran giornata* (1931, di M. Camerini); *Palio* (1932, di A. Blasetti; musica in collab. con P. Sassoli); *Sissignora* (1941, di F.M. Poggioli); *Giacomo l'idealista* (1943, di a. Lattuada).

ACHILLE LONGO (1900-1954): *La bella addormentata* (1942, di L. Chiarini); *La fanciulla dell'altra riva* (1942, di P. Ballerini); *Via delle Cinque Lune* (1942, di L. Chiarini); *Non mi muovo!* (1943, di G.C. Simonelli); *La locandiera* (1944, di L. Chiarini).

FERNANDO LODOVICO LUNGHI (1893): *Ricchezza senza domani* (1939, di F.M. Poggioli).

LEOPOLDO MAGENTI: *Ultima fiamma* (1940, di B. Perojo).

LUIGI MALATESTA (1900): *Il vagabondo* (1942, di O. Biancoli e C. Borghesio; musica in collab. con C.A. Bixio e P. Frustaci).

GIAN FRANCESCO MALIPIERO (1882-1973): *Acciaio* (1933, di W. Ruttmann).

UMBERTO MANCINI: *Il dono del mattino* (1932, di E. Guazzoni); *La vecchia signora* (1932, di A. Palermi); *Zaganella e il cavaliere* (1932, di G. Serena e G. Mannini); *Acqua cheta* (1933, di G. Zambuto); *La fortuna di Zanze* (1933, di A. Palermi; musica in collab. con D. Caslar); *Il treno delle 21,15* (1933, di A. Palermi); *L'avvocato difensore* (1934, di G. Zambuto); *La cieca di Sorrento* (1934, di N. Malasomma); *Paraninfo* (1934, di A. Palermi); *Quella vecchia canaglia* (1934, di C.L. Bragaglia); *La signora Paradiso* (1934, di E. Guazzoni); *Aldebaran* (1935, di A. Blasetti); *Fiat voluntas Dei* (1935, di A. Palermi); *Lorenzino de' Medici* (1935, di G. Brignone); *Re Burlone* (1935, di E. Guazzoni); *L'albero di Adamo* (1936, di M. Bonnard); *Joe il rosso* (1936, di R. Matarazzo; musica in collab. con G. Fusco); *Allegri masnadieri* (1937, di M. Elter); *Il dottor Antonio* (1937, di E. Guazzoni); *Fermo con le mani* (1937, di G. Zambuto); *Nina, non far la stupida* (1937, di N. Malasomma); *I tre desideri* (1937, di G. Ferroni); *Eravamo sette sorelle* (1938, di N. Malasomma; musica in collab. con C.A. Bixio); *I figli del marchese Lucera* (1938, di A. Palermi); *Belle o brutte si sposan tutte...* (1939, di C.L. Bragaglia); *Bionda sottochiave* (1939, di C. Mastrocinque; musica in collab. con G. D'Anzi); *Il socio invisibile* (1939, di R.L. Roberti); *Le sorprese del divorzio* (1939, di G. Brignone); *Il suo destino* (1939, di E. Guazzoni); *Terra di fuoco* (1939, di G. Ferroni); *Il ponte di vetro* (1940, di G. Alessandrini; musica in collab. con E. Carducci); *Il bravo di Venezia* (1941, di C. Campogalliani); *Perdizione* (1942, di C. Campogalliani).

FRANCESCO MANDER (1915): *Pia de' Tolomei* (1941, di E. Pratelli).

MARIO MARIOTTI (1899-19??): *Non c'è bisogno di denaro* (1933, di A. Palermi); *La danza delle lancette* (1936, di M. Baffico).

PIETRO MASCAGNI (1863-1945): *La canzone del sole* (1933, di M. Neufeld; ma le canzoni sono di C.A. Bixio).

Foto in alto: Alida Valli in *Stasera niente di nuovo* di Mario Mattoli

VITTORIO MASCHERONI (1895-1972): *Un cattivo soggetto* (1933, di C.L. Bragaglia); *Piccola mia* (1933, di E. De Liguoro); *La segretaria per tutti* (1933, di A. Palermi); *Tempo massimo* (1934, di M. Mattoli; musica in collab. con V. Ripa); *Musica in piazza* (1936, di M. Mattoli; musica in collab. con V. Ripa); *Questi ragazzi* (1937, di M. Mattoli); *Imputato alzatevi!* (1939, di M. Mattoli); *"Lo vedi come sei, lo vedi come sei?"* (1939, di M. Mattoli).

ENZO MASETTI (1893-1961): *Cavalleria* (1936, di G. Alessandrini); *La fossa degli angeli* (1937, di C.L. Bragaglia); *Cento lettere d'amore* (1940, di M. Neufeld; ma le canzoni sono di E. Di Lazzaro); *Nozze di sangue* (1941, di G. Alessandrini); *Piccolo mondo antico* (1941, di M. Soldati); *Fari nella nebbia* (1942, di G. Franciolini); *Giungla* (1942, di N. Malasomma); *La Gorgona* (1942, di G. Brignone); *Le vie del cuore* (1942, di C. Mastrocinque); *Gelosia* (1943, di F.M. Poggioli); *Gente dell'aria* (1943, di E. Pratelli); *La primadonna* (1943, di I. Perilli); *Le sorelle Materassi* (1943, di F.M. Poggioli); *Addio, amore!* (1944, di G. Franciolini); *Il cappello da prete* (1944, di F.M. Poggioli); *Enrico IV* (1944, di G. Pastina); *La porta del cielo* (1944, di V. De Sica).

NINO MEDIN (1904-1969): *1860* (1934, di A. Blasetti).

EDOARDO MICUCCI: *L'invasore* (1943, di N. Giannini).

GIOVANNI MILITELLO (1914): *L'angelo del crepuscolo* (1942, di G. Pons); *Le signorine della villa accanto* (1942, di G.P. Rosmino); *Vertigine* (1942, di G. Brignone; adattam. di musiche classiche e operistiche); *Villa da vendere* (1942, di F. Cerio).

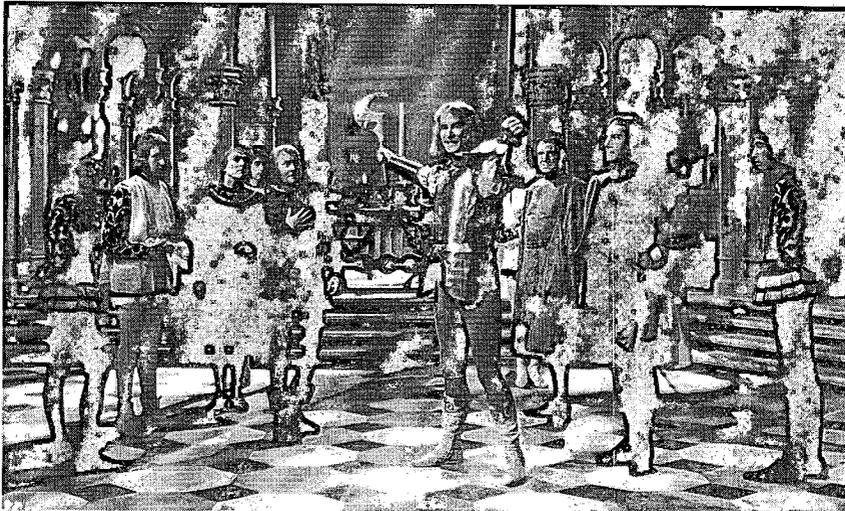
FELICE MONTAGNINI: *Rubacuori* (1931, di G. Brignone); *La scala* (1931, di G. Righelli; musica in collab. con P. Sassoli); *L'uomo dall'artiglio* (1931, di N. Malasomma); *L'armata azzurra* (1932, di G. Righelli); *L'eredità dello zio buonanima* (1934, di A. Palermi; musica in collab. con C.A. Bixio); *Frutto acerbo* (1934, di C.L. Bragaglia); *È tornato carnevale* (1937, di R. Matarazzo); *Ai vostri ordini, signora!* (1939, di M. Mattoli; musica in collab. con C.A. Bixio); *Dora Nelson* (1939, di M. Soldati); *Due milioni per un sorriso* (1939, di C. Borghesio e M. Soldati; ma le canzoni sono di C.A. Bixio); *Mille lire al mese* (1939, di M. Neufeld; ma le canzoni sono di C. Innocenzi); *Dopo divorzieremo* (1940, N. Malasomma; musica in collab. con C.A. Bixio); *Colpi di timone* (1942, di G. Righelli); *Incontri di notte* (1943, di N. Malasomma; ma le canzoni sono di E. Di Lazzaro); *Storia di una capinera* (1943, di G. Righelli; musica in collab. con C.A. Bixio); *Senza una donna* (1943, di A. Guarini; ma le canzoni sono di C.A. Bixio).

ETTORE MONTANARO: *La lanterna del diavolo* (1931, di C. Campogalliani); *La voce lontana* (1933, di G. Brignone); *I due misantropi* (1937, di A. Palermi); *Torna, caro ideal!* (1939, di G. Brignone; adattam. insieme a G. Albanese delle musiche di Tosti); *Cantate con me!* (1940, di G. Brignone; ma le canzoni sono di C.A. Bixio); *La notte delle beffe* (1940, di C. Campogalliani); *Scarpe grosse* (1940, di D. Falconi); *Il romanzo di un giovane povero* (1943, di G. Brignone).

GIUSEPPE MULÈ (1885-1951): *Jeanne Doré* (1938, di M. Bonnard; musica in collab. con E. Carabella e U. Giacomozzi); *Ultima giovinezza* (1939, di J. Musso; musica in collab. con E. Carabella); *Lucrezia Borgia* (1940, di H. Hinrich); *Processo e morte di Socrate* (1940, di C. D'Errico); *Lettere al sottotenente* (1943, di G. Alessandrini).

MARIO NASCIMBENE (1913): *L'amore canta* (1941, di F.M. Poggioli); *Margherita fra i tre* (1942, di I. Perilli); *Redenzione* (1942, di M. Albani); *Se io fossi onesto* (1942, di C.L. Bragaglia); *Una signora dell'Ovest* (1942, di C. Koch).

GIAN NOCETI DELLA CASA: *La famiglia Brambilla in vacanza* (1942, di C. Boese); *Paura d'amare* (1942, di

Osvaldo Valenti e Amedeo Nazzari in *La cena delle beffe* di Alessandro Blasetti

G. Amata; musica in collab. con P. Sassoli).

DINO OLIVIERO: *Lotte nell'ombra* (1939, di D.M. Gambino, solo canzoni. Il commento music. è di U. Siciliani).

ALBERTO PAOLETTI: *L'allegro fantasma* (1941, di A. Palermi); *L'elisir d'amore* (1941, di A. Palermi; adattam. delle musiche di Donizetti); *Oro nero* (1942, di E. Guazzoni).

UMBERTO PAOLETTI: *La mazurca di papà* (1938, di O. Biancoli); *Duetto vagabondo* (1939, di G. Giannini); *L'eredità in corsa* (1939, di O. Biancoli; musica in collab. con C. Ferri); *Fra' Diavolo* (1942, di L. Zampa; musica in collab. con C. Ferri).

LORENZO PEROSI (1872-1956): *Rita da Cascia* (1943, di L. Viola; con altri interventi di P. Sassoli).

TITO PETRALIA: *Ecco la radio!* (1940, di G. Gentilomo; musica in collab. con F. Previtali).

NINO PICCINELLI: *Piccolo Hotel* (1939, di P. Ballerini); *Cuori nella tormenta* (1941, di C. Campogalliani); *La sonnambula* (1942, di P. Ballerini; adattam. della musica di Bellini).

RICCARDO PICK-MANGIAGALLI (1882-1949): *Scandalo per bene* (1940, di E. Pratelli).

ILDEBRANDO PIZZETTI (1880-1968): *Scipione l'Africano* (1937, di C. Gallone); *I promessi sposi* (1941, di M. Camerini).

GIULIANO POMERANZ: *La maschera e il volto* (1942, di C. Mastrocinque); *Inviati speciali* (1943, di R. Marcellini).

ENNIO PORRINO (1910-1959): *Camicia nera* (1933, di G. Forzano; musica in collab. con G.L. Tocchi e altri interventi); *Equatore* (1939, di G. Valori); *Fatto di cronaca* (1944, di P. Ballerini); *Ogni giorno è domenica* (1944, di M. Baffico); *Senza famiglia* (1° epis.) e *Ritorno al nido* (2° epis.), 1944, di G. Ferroni.

FRANCESCO BALILLA PRATELLA (1880-1955): *Terra madre* (1931, di A. Blasetti; musica in collab. con P. Sassoli); *L'argine* (1938, di C. D'Errico; ma le canzoni sono di A. Escobar).

FERNANDO PREVITALI (1907): *Ecco la radio!* (1940, di G. Gentilomo; musica in collab. con T. Petralia); *Una storia d'amore* (1942, di M. Camerini); *Sant'Elena, piccola isola* (1943, di R. Simoni; adattam. di musiche di Beethoven).

VIRGILIO RANZATO (1883-1937): *Il presidente della BA.CE.CRE.MI* (1933, di G. Righelli); *Seconda B* (1934, di G. Alessandrini).

NINO RAVASINI (1900): *Nozze vagabonde* (1936, di G. Brignone).

P.G. REDI: *Ninì Falpalà* (1933, di A. Palermi).

LICINIO REFICE (1883-1954): *Abuna Messias* (1939, di G. Alessandrini; musica in collab. con M. Gaudiosi).

ARMANDO RENZI (1915): *Piccolo alpino* (1940, di O. Biancoli; musica in collab. con U. Galassi).

LUIGI RICCI: *Oltre l'amore* (1940, di C. Gallone; adattam. delle musiche di Verdi).

VITTORIO RIETI (1898): *O la borsa o la vita* (1933, di C.L. Bragaglia); *Amore* (1935, di C.L. Bragaglia); *L'orologio a cucù* (1938, di C. Mastrocinque).

VIRGILIO RIPA: *Tempo massimo* (1934, di M. Mattoli; musica in collab. con V. Mascheroni); *Musica in piazza* (1936, di M. Mattoli; musica in collab. con V. Mascheroni).

GIANFRANCO RIVOLI (1921): *I trecento della Settima* (1943, di M. Baffico).

GIUSEPPE ROSATI (1903-1962): *Voglio vivere con Letizia* (1938, di C. Mastrocinque); *Malombra* (1942, di M. Soldati); *Tragica notte* (1942, di M. Soldati); *Ossessione* (1943, di L. Visconti); *Quartieri alti* (1943, di M. Soldati).

RENZO ROSSELLINI (1908-1982): *L'antenato* (1936, di G. Brignone); *I fratelli Castiglioni* (1937, di C. D'Errico); *Il signor Max* (1937, di M. Camerini); *La principessa Tarakanova* (1938, di M. Soldati; musica in collab. con R. Zandonai); *Sotto la Croce del Sud* (1938, di G. Brignone); *Due occhi per non vedere* (1939, di G. Righelli); *Piccoli naufraghi* (1939, di F. Calzavara); *Forse eri tu l'amore* (1940, di G. Righelli); *Il ladro sono io!* (1940, di F. Calzavara); *Rose scarlatte* (1940, di V. De Sica); *Don Buonaparte* (1941, di F. Calzavara); *La nave bianca* (1941, di R. Rossellini); *L'orizzonte dipinto* (1941, di G. Salvini); *Teresa Venerdì* (1941, di V. De Sica; ma le canzoni sono G. D'Anzi); *Cenerentola e il signor Bonaventura* (1942, di S. Tofano); *Le due orfanelle* (1942, di C. Gallone); *Un garibaldino al convento* (1942, di V. De Sica); *Giarabub* (1942, di G. Alessandrini); *Luisa Sanfelice* (1942, di L. Menardi); *Noi vivi*

(1942, di G. Alessandrini); *Un pilota ritorna* (1942, di R. Rossellini); *I tre aquilotti* (1942, di M. Mattoli; musica in collab. con G. D'Anzi); *Desiderio* (1943/45, di M. Pagliero e R. Rossellini); *L'uomo dalla croce* (1943, di R. Rossellini); *I bambini ci guardano* (1944, di V. De Sica).

NINO ROTA (1911-1979): *Treno popolare* (1933, di R. Matarazzo); *Giorno di nozze* (1942, di R. Matarazzo); *Zazà* (1942, di R. Castellani); *Il birichino di papà* (1943, di R. Matarazzo); *La donna della montagna* (1943, di R. Castellani); *La freccia nel fianco* (1943, di A. Lattuada).

MARIO RUCCIONE (1911): *L'arcidiavolo* (1940, di T. Frenguelli); *Mare* (1940, di M. Baffico; solo canzone. Il commento music. è di F. Casavola); *La prigione* (1942, di F. Cerio); *Due cuori fra le belve* (1943, di G.C. Simonelli; musica in collab. con E. Carabella); *Grattacieli* (1943, di G. Giannini); *Inferno giallo* (1943, di G. Radvany; solo canzone. Il commento music. è di A. Veretti); *Il nemico* (1943, di G. Giannini; musica in collab. con A. Dolani); *Quattro ragazze sognano* (1943, di G. Giannini); *L'ultima carrozzella* (1943, di M. Mattoli).

CARLO RUSTICHELLI (1916): *Gran premio* (1944, di G.D. Musso e U. Scarpelli).

PAOLO SALVIUCCI (1902-1957): *Freccia d'oro* (1935, di C. D'Errico e P. Ballerini).

NINO SANZOGNO (1911-1983): *Il Canale degli Angeli* (1934, di F. Pasinetti; musica in collab. con G. Gorini).

PIETRO SASSOLI (1888-1946): *Corte d'Assise* (1930, di G. Brignone); *Nerone* (1930, di A. Blasetti); *Cortile* (1931, di C. Campogalliani); *Il medico per forza* (1931, di C. Campogalliani); *La scala* (1931, di G. Righelli; musica in collab. con F. Montagnini); *Il solitario della montagna* (1931, di W. De Liguoro); *La stella del cinema* (1931, di M. Almirante); *Terra madre* (1931, di A. Blasetti; musica in collab. con F.B. Pratella); *Vele ammainate* (1931, di A.G. Bragaglia; musica in collab. con E. Carabella); *Palio* (1932, di A. Blasetti; musica in collab. con F. Lattuada); *L'ambasciatore* (1936, di B. Negroni); *I mariti - Tempesta d'amore* (1941, di C. Mastrocinque); *Paura d'amare* (1942, di G. Amata; musica in collab. con G. Noceti della Casa); *Rita da Cascia* (1943, di L. Viola; musica in collab. con L. Perosi).

GIUSEPPE SAVAGNONE (1902): *Il campione* (1943, di C. Borghesio).

ANGELA MARIA SAVELLI: *Turbine* (1941, di C. Mastrocinque).

EZIO SCIAMBRA: *Fascino* (1939, di G. Solito; solo canzoni. Il commento music. è di F. Casavola).

NELLO SEGURINI: *Canal Grande* (1943, di A. Robilant; solo canzoni, in collab. con C. Innocenzi. Il commento music. è di F. Casavola).

RITO SELVAGGI (1898): *Arditi civili* (1940, di D.M. Gambino; musica in collab. con C. Ferri e R. Zandonai).

ULISSE SICILIANI: *Quando eravamo muti* (1933, di R. Cassano; musica in collab. con C. Innocenzi e T. Gargiulo); *L'amore si fa così* (1939, di C.L. Bragaglia); *Eravamo sette vedove* (1939, di M. Mattoli); *Lotte nell'ombra* (1939, di D.M. Gambino; ma le canzoni sono di D. Oliviero); *Per uomini soli* (1939, di G. Brignone); *Uragano ai Tropici* (1939, di G. Talamo e P.L. Faraldo); *Brivido* (1941, di G. Gentilomo); *Le sorprese del vagone letto* (1941, di G.P. Rosmino; musica in collab. con E. Carabella); *Finalmente soli* (1942, di G. Gentilomo).

GIULIO CESARE SONZOGNO (1906): *Luciano Serra pilota* (1938, di G. Alessandrini).

ODOARDO SPADARO (1895-1965): *La fanciulla dell'altro mondo* (1934, di G. Righelli; musica in collab. con U. Giacomozzi).

EGIDIO STORACI: *I quattro moschettieri* (1936, di C. Campogalliani).

ERNESTO TAGLIAFERRI (1889-1937): *Il cappello a tre punte* (1935, di M. Camerini; musica in collab. con N. Valente).

GIAN LUCA TOCCHI (1901): *Camicia nera* (1933, di G. Forzano; musica in collab. con E. Porrino e altri); *Darò un milione* (1935, di M. Camerini); *Ginevra degli Almieri* (1935, di G. Brignone); *Ma non è una cosa seria* (1936, di M. Camerini).

VINCENZO TOMMASINI (1878-1950): *Un colpo di pistola* (1942, di R. Castellani).

EMILIO TUFACCHI: *Crispino e la comare* (1938, di V. Sorelli); *L'ultima nemica* (1938, di U. Barbaro).

NICOLA VALENTE (1881-1946): *Il cappello a tre punte* (1935, di M. Camerini; musica in collab. con E. Tagliaferri); *Napoli d'altri tempi* (1938, di A. Palermi; solo canzoni, in collab. con altri. Il commento music. è di A. Cicognini); *Il marchese di Ruvolito* (1939, di R. Matarazzo); *La mia canzone al vento* (1939, di G. Brignone; solo canzoni, in collab. con C.A. Bixio. Il commento music. è di A. Fragna); *La fuggitiva* (1941, di P. Ballerini; solo canzoni. Il commento music. è di G. Angelo).

ANTONIO VERETTI (1900-1978): *Casta diva* (1935, di C. Gallone; supervis. music. di musiche di Bellini, Rossini, Paganini); *Le scarpe al sole* (1935, di M. Elter); *Squadrone bianco* (1936, di A. Genina); *Regina della Scala* (1937, di G. Salvini e C. Mastrocinque); *Orgoglio* (1938, di M. Elter); *L'assedio dell'Alcazar* (1940, di A. Genina); *La conquista dell'aria* (1940, di R. Marcellini); *Bengasi* (1942, di A. Genina); *Inferno giallo* (1943, di G. Radvany; ma la canzone è di M. Ruccione).

RICCARDO ZANDONAI (1883-1944): *La principessa Tarakanova* (1938, di M. Soldati; musica in collab. con R. Rossellini); *Amami, Alfredo!* (1940, di C. Gallone); *Arditi civili* (1940, di D.M. Gambino; musica in collab. con C. Ferri e R. Selvaggi); *Casa lontana* (1940, di J. Meyer); *Ritorno* (1940, di G. v. Bolvary; musica in collab. con P. Kreuder); *Caravaggio (il pittore maledetto)*, 1941, di G. Alessandrini.

Beniamino Gigli in *Marionette* di Carmine Gallone

SAGGI

I "nuovi" tedeschi fra mercato e cultura

Giovanni Spagnoletti

«Ho l'impressione» ha dichiarato recentemente Wim Wenders «che questo governo voglia fare un salto all'indietro di venti o trent'anni, voglia tornare agli anni Cinquanta o Sessanta. Tutto il nostro sistema sta cambiando. Adesso il criterio diventa fatalmente quello di finanziare non le opere nuove, ma i film più commerciali oppure quelli destinati al mercato internazionale. Idiozia pura. Vuol dire distruggere quanto è stato fatto negli ultimi quindici anni, distruggere l'immagine unica e splendente del cinema tedesco nel mondo. E poi chi deciderà cosa potrà piacere al grande pubblico o al mercato internazionale? Lo spirito burocratico? Per i nuovi autori lavorare sarà estremamente difficile: è una svolta nera.»
Queste laconiche frasi del più apolitico dei rinnovatori del cinema tedesco possono ben fotografare la situazione, anche psicologica, che sta attualmente attraversando la cinematografia della Repubblica Federale di Germania: una condizione di forte disagio rispetto alle iniziative del nuovo ministro degli Interni, Friedrich Zimmermann[1], la paura di perdere condizioni di lavoro che, paragonate a

---

[1] Per comodità del lettore riassumiamo molto schematicamente come funziona il sistema delle sovvenzioni nella RFT: il Ministero degli interni finanzia progetti "culturali" sia sotto forma di premi alla sceneggiatura sia con fondi alla produzione; il Filmförderungsanstalt (FFA, Istituto per la sovvenzione cinematografica), sottoposto al Ministero dell'economia, sovvenziona, invece, progetti "di carattere commerciale"; esistono poi gli Uffici-cinema regionali (perché nella RFT la cultura è, costituzionalmente, patrimonio dei Länder), le varie coproduzioni televisive, mentre oggi quasi privo d'importanza è il Kuratorium, che negli anni Sessanta ha consentito la realizzazione delle prime opere del giovane cinema tedesco. Nella RFT la stragrande maggioranza dei film nasce dalla combinazione dei vari tipi di sovvenzione, da cui il termine spregiativo di "Gremienfilm" (cinema delle commissioni), dato che una sceneggiatura viaggia da un tavolo all'altro delle diverse istanze di sovvenzionamento prima di poter vedere la luce della realizzazione.
In vista della riforma della legge-quadro sul cinema Friedrich Zimmermann, che ha già abolito le sovvenzioni per i debuttanti, tenderebbe a unificare i fondi del proprio ministero con quelli della FFA, eliminando così i finanziamenti culturali centrali.

quelle di altri paesi europei, in particolare dell'Italia, sembravano essere, soprattutto agli occhi di un osservatore straniero, quasi idilliache, e al tempo stesso la volontà di reagire a misure che i cineasti tedeschi considerano una negazione della loro storia. Da una parte quindi un ministro che, sulla base dei dati riguardanti la quota di mercato del cinema tedesco in patria (a suo dire un 5%), vorrebbe «risollevare contenutisticamente» la cinematografia della RFT e «indirizzarla al pubblico», il che in pratica significa sovvenzionare progetti più commerciali e facilmente vendibili sul mercato internazionale tipo *Das Boot* (U-Boot 96) o il recentissimo *Unendliche Geschichte* (Storia senza fine), entrambi diretti da Wolfgang Petersen; dall'altra parte, oltre a contestare le cifre ministeriali e a parlare di una quota di mercato dell'11,4%, si avanza una rivendicazione più generale espressa da Volker Schlöndorff a nome di tutti i suoi colleghi, per la quale il cinema rappresenta «una parte della cultura e dell'identità tedesca che non si può misurare solo in base alle cifre».

Ma l'attuale scontro, che rappresenta una prima "scaramuccia" in vista della riforma della legge-quadro sulla cinematografia prevista per il prossimo anno, non riguarda soltanto gli indirizzi politico-economici con cui erogare i fondi del Ministero degli interni (BMI). In discussione è anche il loro metodo di gestione, su cui Zimmermann, scavalcando il parere delle apposite commissioni, sembra riservarsi un diritto finale di veto che ha destato perplessità anche all'interno della stessa compagine governativa (in particolare nei li-

Der Schlaf der Vernunft, **di Ula Stöckl**

berali che, nella precedente coalizione con la SPD, detenevano il dicastero degli Interni). Già l'anno scorso Herbert Achternbusch era dovuto ricorrere in giudizio per ottenere il pagamento delle ultime rate di finanziamento assicurategli dal BMI per il film *Das Gespenst* (Lo spettro), che Zimmermann aveva ritenuto lesivo per la moralità cattolica. Il caso non è rimasto isolato: proprio durante i giorni della Berlinale '84 il ministero ha rifiutato il pagamento dell'ultima rata di sovvenzioni al documentario sperimentale *Meridian oder Theater vor dem Regen* (Meridiano ovvero il teatro prima della pioggia) e fatto pressioni sugli organizzatori dell'"Internationales Forum des jungen Films" (la principale sezione del festival dopo il "concorso"), perché l'opera venisse tolta dal programma. Il regista, Rüdiger Neumann, aveva aggiunto nei titoli di testa la seguente frase non contenuta nella sceneggiatura originaria inviata al BMI e finanziata nel 1980 (dal che il pretesto giuridico-formale dell'intervento ministeriale): «Durante la lavorazione di *Meridian* il presidente americano Ronald Reagan ha dichiarato che con l'operazione "Theater Nuclear Forces" è pensabile contro i sovietici una guerra atomica limitata all'Europa. Rivediamo ancora una volta dove dovrebbe avvenire il teatro nucleare». A ciò si aggiunga il rifiuto di finanziare alcuni progetti cinematografici, come *Die Verführung* (La seduzione) della cineasta berlinese Elfi Mikesch (tratto dal romanzo di Sacher-Masoch *La venere in pelliccia*) e *Vietnam-Kinder* (I bambini del Vietnam) di Karin Braun, due sceneggiature evidentemente sospette per le loro tematiche (eros e politica).
Tutti questi avvenimenti, stigmatizzati dalla stampa tedesca, che ha parlato di censura politica attuata sia preventivamente sia sul prodotto finito, hanno reso ancor più tesa la situazione: il ministro ha reso operanti dal 1° marzo scorso i suoi nuovi «criteri per la sovvenzione culturale cinematografica», che dovrebbero rendere più «popolare» il Nuovo Cinema Tedesco (NCT), cioè più adatto al gusto dello spettatore medio; a risposta i cineasti raccolti nella BuFi[2], per voce di Alexander Kluge, in un'affollata conferenza-stampa alla Berlinale, hanno annunziato che rifiuteranno di entrare a far parte delle nuove commissioni giudicatrici del BMI. Cosa comporterà per il cinema tedesco questa *impasse* delle "trattative" quando i margini di manovra per una mediazione si sono pericolosamente allontanati? È ancora troppo presto per azzardare previsioni, anche se si possono già ora individuare alcune linee di tendenza.
Innanzitutto — e questo è a tutt'oggi l'unico elemento di chiarezza

[2] La Bundesvereinigung des deutschen Films (BuFi, Associazione federale del cinema tedesco) è un'organizzazione che unifica le varie associazioni di categoria, dalla produzione all'esercizio. A essa aderiscono praticamente tutti i cineasti del NCT.

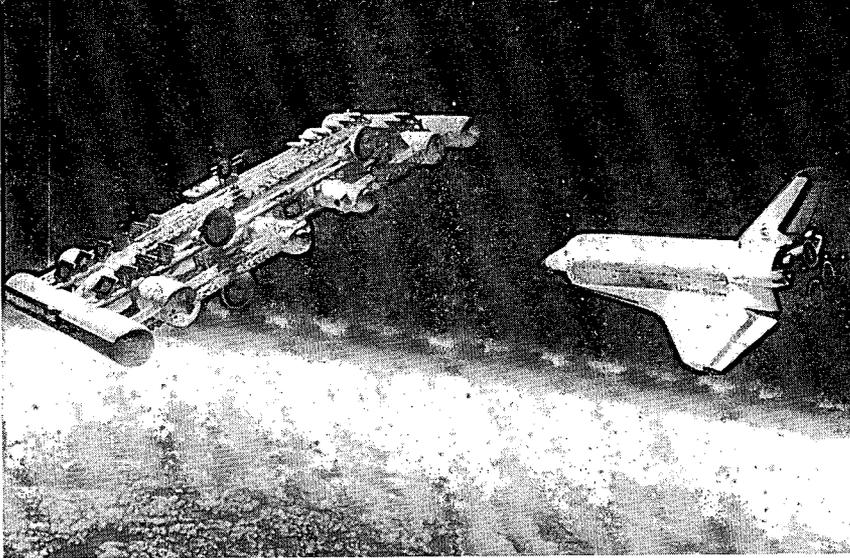
in una situazione assai fluida — il sempre maggiore peso (non soltanto politico) assunto dalle sovvenzioni regionali, in particolare da quelle dei due Länder a maggioranza socialdemocratica, Amburgo e il Nordrhein-Westfalen. Fondato nel 1980, l'Hamburger Filmbüro dispone per le attività cinematografiche di 3 milioni di marchi l'anno (circa un miliardo e 900 milioni) — nel frattempo scesi a 2,6 milioni per i consueti motivi di risparmio — e nei suoi quasi quattro anni di attività ha finanziato più di 150 opere (lungometraggi, cortometraggi, documentari, video); più modesto invece è il contributo del Nordrhein-Westfalen che, pur essendo il Land più popoloso della Repubblica Federale, ha a disposizione annualmente 1,7 milioni di marchi, con cui dal 1980 ha finanziato circa 90 opere. È interessante notare che per entrambi i casi si parla di modello "autogestito", dato che le decisioni sulle sovvenzioni vengono prese da commissioni direttamente elette dai cineasti in modo da creare uno «spazio per la libertà e l'indipendenza artistica, per lo sviluppo di una fantasia non canalizzata». Bisognerà infine ricordare che Amburgo riserva il 30% dei mezzi a disposizione per finanziare progetti di cinema sperimentale, il che è comprensibile, dato che la città anseatica è stata storicamente il centro più attivo nel settore dei film d'avanguardia e underground (Nekes, Costard, ecc.). La BuFi ha richiesto, durante la conferenza-stampa a Berlino, un consistente aumento dei fondi a disposizione degli Uffici-cinema regionali, ma sembra difficile che le finanze locali dei due Länder socialdemocratici possano compensare quei 7,3 milioni di marchi che attualmente la stragrande maggioranza dei film-maker tedesco-occidentali sentono come loro sottratti dal BMI.

L'ipotesi pessimistica

Un primo e dimostrativo risultato, comunque, si è avuto alla Berlinale con la presentazione nelle varie sezioni del festival di più di venti opere realizzate con i fondi regionali di Amburgo e del Nordrhein-Westfalen, dove spiccano nomi di rilievo come quelli di Achternbusch, Straub/Huillet e Kristl. Ci si dovrà forse abituare al paradosso, ad esempio, che un bavarese della più pura acqua come Achternbusch si debba rivolgere alla più nordica delle città federali e che in futuro solo là potrà girare i suoi film? La controprova di quest'ipotesi pessimistica a Berlino non la si poteva avere, perché il "grosso" della nutrita presenza tedesca al festival (6 film in o fuori concorso nella sezione principale, più 3 "proiezioni speciali"; 10 opere al Forum accompagnate da un'apposita sezione di "Prospettive"; la tradizionale informativa dedicata ai "Neue deutsche Filme", e dimentichiamo il "mercato" e il Festival del cinema per bambini) rappresenta ancora un "resto di produzione" dell'era socialdemocrati-

co-liberale. Nella RFT, infatti, dal momento dell'inoltro della sceneggiatura alle competenti istanze di finanziamento sino alla realizzazione del prodotto finito, passano di regola circa due anni e, ammesso che il ministro Zimmermann riesca a far valere la sua personale concezione di politica cinematografica, ci vorrà ancora del tempo per vedere come essa si tradurrà concretamente sugli schermi e in che misura muterà il panorama del NCT.

Allo stato dei fatti un osservatore esterno avrebbe la sensazione che, almeno dal punto di vista quantitativo, la cinematografia tedesco-occidentale goda di buona salute. La sovrabbondanza di contributi della RFT nel programma, che aveva un chiaro intento propagandistico-dimostrativo nei confronti del governo e voleva ribadire quella "varietà" di voci e stili caratteristica del NCT, non deve però ingannare su una certa crisi di idee avvertibile da qualche tempo a questa parte. I "nuovi talenti" o le opere realmente significative si contano sulle dita di una mano. Prendiamo, ad esempio, il cartellone del "concorso", che è abbastanza rappresentativo di quanto viene fatto cinematograficamente nella Germania Federale: *Morgen in Alabama* (Domani in Alabama) assomiglia molto ai nostri "polizieschi-politici" della fine degli anni Sessanta: un po' di impegno (tra l'altro qui abbastanza confuso), un po' di spettacolarità (con un Maximilian Schell che torna una volta tanto a recitare), molta buona volontà. Partendo da uno spunto di cronaca, l'attentato neonazista all'Oktoberfest, e più in generale dal risorgere dell'estremi-

***Dall'alto: Morgen in Alabama,* di Norbert Kückelmann; *Baby,* di Uwe Friessner; *Rita Ritter e Wanderkrebs,* di Herbert Achternbusch**

***Das Arche Noah Prinzip,* di Roland Emmerich**

smo di destra, Norbert Kückelmann ha inteso compiere, oltre e più che l'analisi di un caso politico, una meditazione sul tema della giustizia umana e dei meccanismi procedurali, facendo tesoro di tutta la sua lunga esperienza di avvocato. Costruito su un *ductus* narrativo troppo schematicamente scandito (la parte istruttoria, l'amore tra l'avvocato e la sorella dell'estremista, il processo finale), *Morgen in Alabama* non riesce che a sprazzi a diventare cinema e a abbandonare una certa vocazione didattica.

Altrettanti difetti strutturali mostra *Das Autogramm* (L'autografo) di Peter Lilienthal, che qui a Berlino nel 1979 si era aggiudicato un Orso d'oro con *David*. Girato in Portogallo come già altri suoi film latino-americano-tedeschi (*Es herrscht Ruhe im Lande*) e ambientato in un indistinto paese a regime fascista dell'America del Sud, l'ultima opera di Lilienthal rappresenta stilisticamente un superamento di precedenti esperienze formali caratterizzate da un montaggio "duro" e da una narrazione dispersa e poco serrata. Qui la storia di un intellettuale-musicista e di un boxeur tutto muscoli e buoni sentimenti, del nascere della loro amicizia e solidarietà da una situazione di oppressione, viene raccontata con una certa stringatezza e cura ambientale. Tuttavia ciò che inficia la forza e la validità del film è la mancanza di un piano stilistico univoco, perché l'autore non sa decidersi né per una chiave metafisica delle ragioni della violenza politica né per una descrizione realistica di essa. A alcuni momenti in cui si privilegiano atmosfere sfumate e allusive ne seguono altri di marcato effetto naturalistico. Queste dissonanze, che probabilmente tradiscono gli intenti del romanzo originale di Osvaldo Sariano, sono accresciute poi dallo spaesamento indotto dal doppiaggio tedesco (uno dei peggiori d'Europa), che ci è sembrato introdurre un involontario effetto di distanziamento nella storia.

Debutti come quelli di Roland Emmerich con *Das Arche Noah Prinzip* (Il principio Arca di Noè) il cinema tedesco forse se li potrebbe risparmiare (almeno a un grande festival). E non tanto per una ragione di ordine moralistico (la scelta di un genere non certo appannaggio del cinema europeo) quanto perché imprese del genere sono

animate da un'inguaribile ingenuità pari a quella di chi negli anni Sessanta teorizzava che il super 8 fosse la stessa cosa del 35 mm. L'aspetto più curioso e interessante di questo science-fiction casalingo realizzato con un solo milione di marchi è che sia stato prodotto dalla Scuola superiore di cinema e televisione di Monaco (HFF), una delle due istituzioni corrispondenti al nostro C.S.C. (l'altra è Berlino).
Il progetto è probabilmente nato con un occhio rivolto alle possibilità produttive nel settore degli effetti speciali, dato che la Bavaria, con l'esperienza di *Die unendliche Geschichte* e i grandi investimenti fatti per questa operazione (circa 10 miliardi di lire, sino a oggi il film più costoso di tutta la storia del cinema tedesco), si sta attrezzando per diventare una seconda Pinewood. Detto ciò, né il dolby né il cinemascope possono mascherare la povertà di *Das Arche Noah Prinzip*, che sullo schermo risulta quasi ridicola e al massimo riesce a strappare un ghigno di commiserazione negli amanti del genere (ma anche in uno spettatore un po' avvertito e non del tutto telealienato). Tale risultato deprimente viene ottenuto anche grazie a una sceneggiatura inesistente e machiavellica, a un montaggio catalettico, a un senso di claustrofobia (il film è girato sostanzialmente in due ambienti mai ripresi in campo lungo) e soprattutto grazie a una completa mancanza di humour (il giovane regista, allievo come molti suoi collaboratori della HFF, ha dichiarato di essersi ispirato a John Carpenter, ma qui dell'ironia di *Dark Star* non se ne vede nemmeno l'ombra.

Vivisezione del linguaggio kafkiano

Anni-luce lontani dall'ingenua inesperienza di Emmerich siamo, per fortuna, con *Klassenverhältnisse* (Rapporti di classe) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, tornati dopo anni a girare in Germania grazie a un finanziamento dell'Hamburger Filmbüro. Tratto dal romanzo incompiuto *Amerika* di Franz Kafka, che i due autori considerano «il primo (e forse l'ultimo) grande poeta della civiltà industriale», *Klassenverhältnisse* è una vivisezione del linguaggio kafkiano «così secco, asciutto, che si prestava a una rappresentazione stilizzata dei conflitti di classe». Perciò, pur catturando in splendide immagini in bianco e nero il mondo, cioè l'America immaginaria dello scrittore ceco-tedesco, Straub/Huillet hanno impostato tutta la loro *mise en scène* sulla valorizzazione di una recitazione "glaciale" e straniata a cui si attengono, con l'eccezione di Mario Adorf, quasi tutti gli attori, in maggioranza non-professionisti. Si è percorso quindi un cammino inverso a quello del *Processo* di Orson Welles, perché «visualizzare questo scrittore significa già in partenza porsi a un livello inferiore al suo». È impossibile dare conto in po-

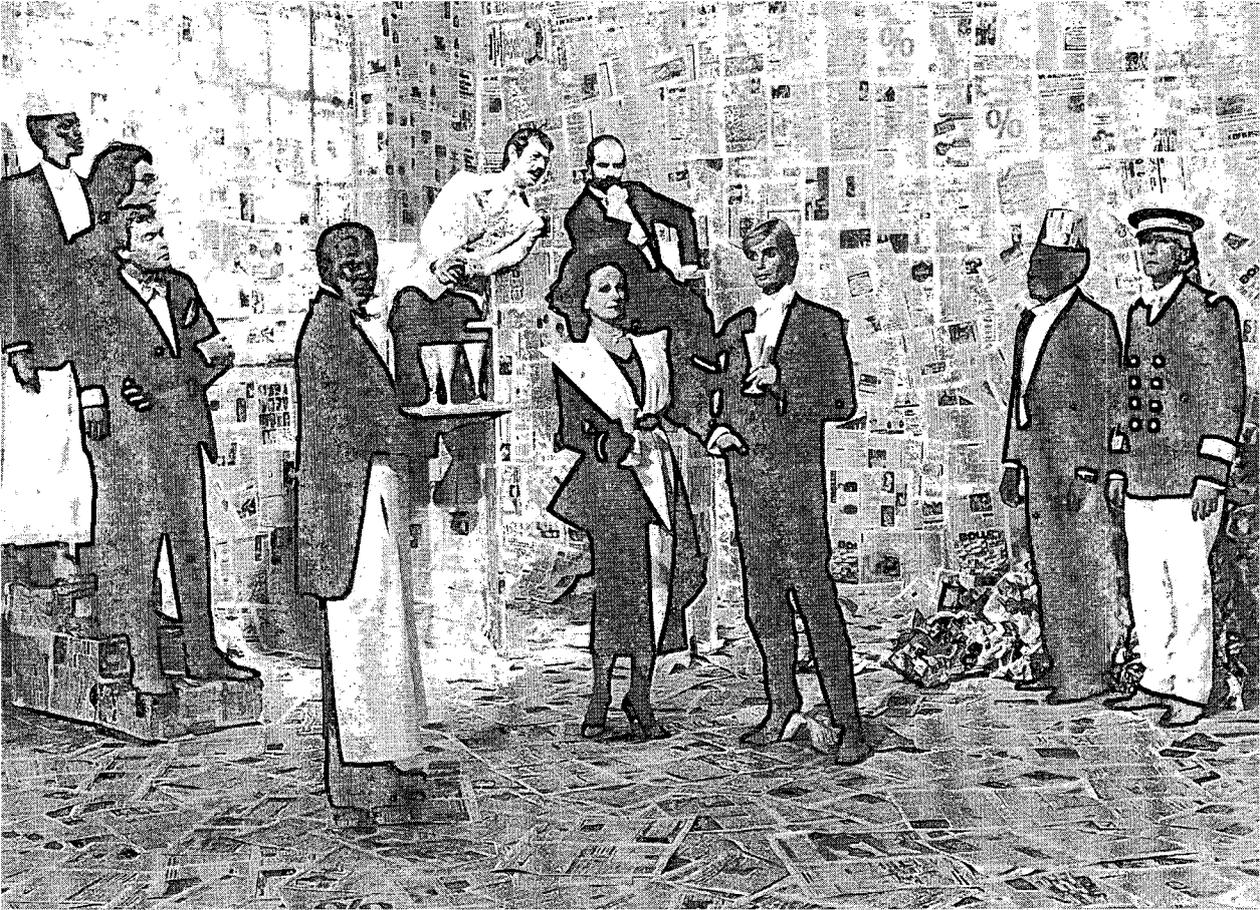
Klassenverhältnisse,
di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

che righe (e soprattutto dopo una sola visione a un festival) del lavoro filologico di Straub/Huillet, per i quali «le letture metafisiche ed esistenzialistiche di Kafka sono fuorvianti». A una prima impressione ci sembra che la loro ultima fatica sia idealmente e stilisticamente vicina a *Dalla nube alla resistenza* (tra l'altro essi hanno scorto una somiglianza tra Pavese e Kafka), mentre come qualità "polifonica" e ricchezza di senso essa competa con le loro migliori realizzazioni (*Mosè e Aronne*, ad esempio).
Con tre film in programma (*Wanderkrebs* fuori concorso; *Rita Ritter* al "Forum"; *Olympiasiegerin* nella sezione "Neue deutsche Filme") Herbert Achternbusch è stato il vero mattatore della Berlinale '84 e un po' il simbolo della "resistenza" contro il nuovo corso governativo. Con la sua più recente produzione il regista monacense sembra aver in parte modificato le caratteristiche del suo cinema di ascendenza letteraria, da sempre molto apprezzato dalla critica del suo paese. Tutti e tre gli ultimi film, pur mantenendo lo schema dialogante-monologante dei precedenti, pur conservando la loro acre ironia derivata dalla comicità popolare bavarese, si contraddistinguono per una maggiore ricercatezza formale che a tratti assume anche un carattere quasi sperimentale. Così ad esempio *Olympiasiegerin* (La vincitrice olimpionica) e *Wanderkrebs* sono stati pensati e realizzati con un mascherino tondo (*Das letzte Loch*, L'ultimo buco, è il titolo di uno dei film più radicali di Achternbusch), una sorta di occhio segreto da cui contemplare la stupidità della realtà circostante. In *Wanderkrebs* a volte il "buco" si apre per rivelare il set e svelare la fiction. Achternbusch poi è diventato un cittadino del mondo: *Rita Ritter*, ad esempio, si svolge in parte a Parigi, ripre-

sa con immagini molto belle; accanto alla consueta troupe di attori bavaresi che lo hanno sempre accompagnato per dieci anni — una «tolle Truppe» (un gruppo formidabile) l'ha definita Lotte Eisner — compaiono, sempre in *Rita Ritter*, i nomi di Armin Mueller-Stahl, Eva Mattes e Barbara Valentin. È ancora presto per capire se questa maggiore attenzione formale vada a scapito di quella immediatezza e aggressività anarchica, di quella ruvidezza che ha contraddistinto e fatto apprezzare l'Achternbusch degli inizi. Forse lo scrittore-cineasta bavarese, che ama parlare di sé come del «film-maker più diretto della Germania», dovrà trovare una definizione nuova per il suo lavoro.

Le nuove possibili vie

Tra le "proiezioni speciali" che completavano il programma del "concorso" è doveroso perlomeno segnalare *Die Frau ohne Körper und der Projektionist* (La donna senza corpo e il proiezionista). Al pari del *Mistero di Oberwald* di Antonioni, l'ultima opera di Niklaus Schilling è stata prima realizzata in video e poi trascritta su pellicola (già nel 1981 con *Zeichen und Wunder* [Segni e miracoli] l'autore aveva sperimentato tale procedimento con mezzi artigianali e un *low-budget*). Oltre che alle potenzialità estetiche, l'operazione di Schilling apre un capitolo ancora inesplorato di nuove possibili vie produttive, vista poi la qualità eccezionalmente buona della trascrizione su pellicola, il che lascia supporre che in pochi anni, girando in *high-definition* e con lo sviluppo della tecnica computerizzata del passaggio dalle linee ai punti, si possano ottenere risultati pari a quelli dell'attuale supporto ottico. Schilling si è rivolto direttamente a Teleradio Lussemburgo, che gli ha messo a disposizione la necessaria attrezzatura tecnica per poter girare il suo video-film. In questa maniera si è saltato a piè pari quell'anello fondamentale del produrre cinema nella RFT che consiste nel fare esaminare la sceneggiatura dalle varie istanze di sovvenzionamento pubblico, un sistema che penalizza soprattutto coloro che non sanno (o non vogliono) scrivere una sceneggiatura in grado di piacere a tutti i membri delle varie commissioni di finanziamento. Che *Die Frau ohne Körper* rappresenti anche un esempio "politico", una protesta indiretta contro il cosiddetto "Gremienfilm", lo dimostra il fatto che l'autore è stato abbastanza parco nell'uso degli effetti elettronici e che l'opera non segna una decisa rottura estetica con il passato. La storia di un *amour fou* tra un proiezionista e un'annunziatrice televisiva non aggiunge così nulla di nuovo rispetto allo Schilling che conoscevamo. Pregi e difetti del suo cinema si ripetono anche in questo video-melodramma: belle immagini, qualche incertezza nella direzione degli attori, qua e là sbavature nella narrazione, ma in com-

Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse, di Ulrike Ottinger

plesso un'opera di tono, valida per molti aspetti (non ultimo quello dell'innovazione tecnologica).
Molto nutrito e variegato è stato quest'anno il "cartellone" tedesco del Forum. Oltre al già citato *Meridian*, assurto agli onori delle cronache per motivi extrafilmici — si tratta di un interessante documentario etnografico che fotografa il 10° meridiano da Carrara sino a Hirtshals, nel Nord dello Jutland — i punti di forza del programma consistevano nelle ultime opere di Ula Stöckl e Ulrike Ottinger, due tra le più interessanti cineaste della RFT. Anche se molto sfruttato, il mito di Medea riesce con *Der Schlaf der Vernunft* (Il sonno della ragione) a rivivere in una versione attualizzata e ambientata in un *loft* berlinese. Con un impianto da "Kammerspiel" e una bella fotografia in bianco e nero, Ula Stöckl ha realizzato un film carico di molti significati simbolici, immerso in un'atmosfera di angoscia e paura, dove in sottofondo lavorano i fantasmi di una rigida educazione protestante. Ida Di Benedetto è stata chiamata a interpretare il destino di Dea, una dottoressa in lotta contro un gruppo farmaceutico che viene abbandonata dal suo uomo e dalle figlie. Non tutto funziona nella drammaturgia di *Der Schlaf der Vernunft*, dato che l'attrice italiana è costretta a recitare in tedesco, affidandosi quindi più al mestiere che alla sua sensibilità di interprete; quando però si esprime in italiano si nota immediatamente uno scarto, uno scatto felino che la rende una perfetta Medea. Inoltre il

"trucco" di ripetere alcune battute, dette prima in italiano e poi in tedesco (o viceversa), talvolta funziona, ma più spesso fa scadere il ritmo drammatico e allenta la tensione del film. Pur con questo difetto l'opera della Stöckl ha momenti molto forti e felici, che ci riportano alle cupe atmosfere dei drammi nordici o al cinema bergmaniano.
Meno riuscita ci sembra, invece, l'ultima fatica di Ulrike Ottinger, la più visionaria e fantasiosa delle donne del NCT. Abbiamo l'impressione che *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (Dorian Gray nello specchio della stampa popolare) sia in fondo la chiusura di un vecchio discorso piuttosto che l'apertura di un discorso nuovo. I fuochi pirotecnici della fantasia della regista sembrano essersi un po' appannati o meglio che i begli spunti presenti nel film, soprattutto all'inizio, vengano come dispersi o troppo dilatati. L'estetica fotografica della Ottinger non riesce a reggere la lunga distanza (150 minuti) e l'inserimento al centro di *Dorian Gray* di un'opera non aiuta, anzi, spezza ulteriormente la compattezza del film, che si affida troppo al gusto della sorpresa momentanea.

Sempre più in basso

Di molte altre opere del Forum si dovrebbe ancora parlare, ma il livello scade sempre più in basso: dal pasticcio elettronico di Muscha *Decoder* a *Baby* di Uwe Friessner, che pure aveva ben esordito con *Das Ende des Regenbogens* (La fine dell'arcobaleno, 1979). Ma dove là l'immediatezza e la semplicità della messa in scena in parte riscattavano il rozzo naturalismo della storia, qui invece una maggiore accuratezza formale toglie anche quella patina di sincera denunzia che costituivano il "sale" del primo film di Friessner. Per dirla con Fassbinder, non rimane allora altro che una semplice duplicazione di una realtà molto sgradevole. Accenniamo, infine, al ritorno agli schermi, dopo più di un decennio, di un grande innovatore degli esordi del NCT, Vlado Kristl. Il suo "non film" reca un titolo sintomatico degli umori provocatori e anarchici dell'autore: *Tod dem Zuschauer* (Morte allo spettatore). Che Kristl abbia deciso di far rivivere la sua vena dadaista, costituisce forse un buon segno per il cinema tedesco. Da quanto si è potuto vedere e capire a Berlino, l'impressione che se ne ricava è quella di una certa stagnazione di idee anche in autori già affermati, mentre tra i più giovani ancora non si mostrano nuovi talenti che sostituiscano la generazione dei quaranta-cinquantenni. Forse dalla lotta per la sopravvivenza o per trasformarsi in qualcos'altro la cinematografia tedesco-federale sarà in grado di rinnovarsi come ha già fatto due volte nel corso degli ultimi vent'anni e con risultati molto confortanti. La partita è aperta.

Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia

Stefano Masi

Kaljo Kiisk è uno dei più interessanti personaggi della cinematografia estone[1]*. Egli giunse al cinema quando aveva già passato i trent'anni*[2]*. Era il 1955. A quell'epoca la produzione cinematografica di Estonia era ben poca cosa. Kiisk si occupava soprattutto di teatro, sia come attore sia come regista. Il fascino del cinema lo scoprì un po' per caso. Mihail Egorov, regista del Lenfilm, si trovava in Estonia per le riprese "on locations" del suo* Imbarcazioni in mare *e richiese al Teatro accademico statale del dramma di Tallinn un assistente che lo aiutasse nel lavoro con gli attori. Il compito fu affidato a Kiisk: questa fu la scintilla che fece deflagrare in lui la passione per il cinema. Da quel momento la sua carriera si è mossa su un doppio binario: da una parte il teatro, che Kiisk non ha mai abbandonato*[3]*, dall'altra il cinema.*
Dopo essere stato assistente di Juri Kun, egli arrivò a firmare insieme a lui, in co-regia, Svolte briose *(1959) e la successiva versione cinemascope dello stesso film,* Svolte pericolose *(1961). Ma la prima regia veramente importante di Kiisk è* Lo sghiacciarsi *(1962). In questo film il regista estone trova un soggetto adatto al tono narrativo che caratterizzerà tutta la sua opera successiva: è la storia di due famiglie, i Lautikviri e gli Ieghel, divise da un'antica e un po' bonaria rivalità, improvvisamente sospinte in un dramma più grande di loro dall'arrivo degli invasori nazisti. Luogo dell'azione è un'isoletta che, con il gelo invernale, viene riunita alla terraferma dall'avanzare dei ghiacci.*
Costruito in forma di dramma popolare, con grossi blocchi narrativi giustapposti, Lo sghiacciarsi *è tutt'altro che un film di guerra. Il conflitto mondiale resta a una distanza enorme dal luogo e dai personaggi del dramma. Anche i nazisti che raggiungono l'isola sono presenze un po' distratte. Sono gli stranieri, elemento perturbante, introdotto con violenza in una piccola*

---

[1] L'occasione di queste note è stata offerta da una retrospettiva che la Mostra internazionale del cinema d'autore di Sanremo ha dedicato al regista estone nel 1984.

[2] Kiisk è nato nel 1925 a Vaivina, un villaggio vicino Rakvere, nel distretto di Virumaa, in Estonia.

[3] Di recente Kiisk è stato regista e interprete principale di un lavoro teatrale di David Lee Coburn.

società patriarcale, chiusa e conservatrice, per portarvi un irreparabile scompiglio. Kiisk è attento al dramma delle piccole cose quotidiane e all'evoluzione dei comportamenti di fronte allo straniero e alle sue leggi. Ci troviamo dinanzi a un film di solida costruzione psicologica e di impianto teatrale, che trova le sue migliori aperture cinematografiche nelle vaste distese ghiacciate dinanzi alle quali agiscono i personaggi. Tra essi e l'ambiente c'è, nei momenti più toccanti del film, una sorta di sintonia. Altrove, come al principio del film, l'ambiente prende il sopravvento sui personaggi e sembra anticiparcene il carattere, con un tono e un occhio da documentario (quando Kiisk ci mostra l'isoletta nella sua veste estiva, con gli scogli liberi dal ghiaccio, battuta dai venti, la nostra memoria va a L'uomo di Aran *di Flaherty).*

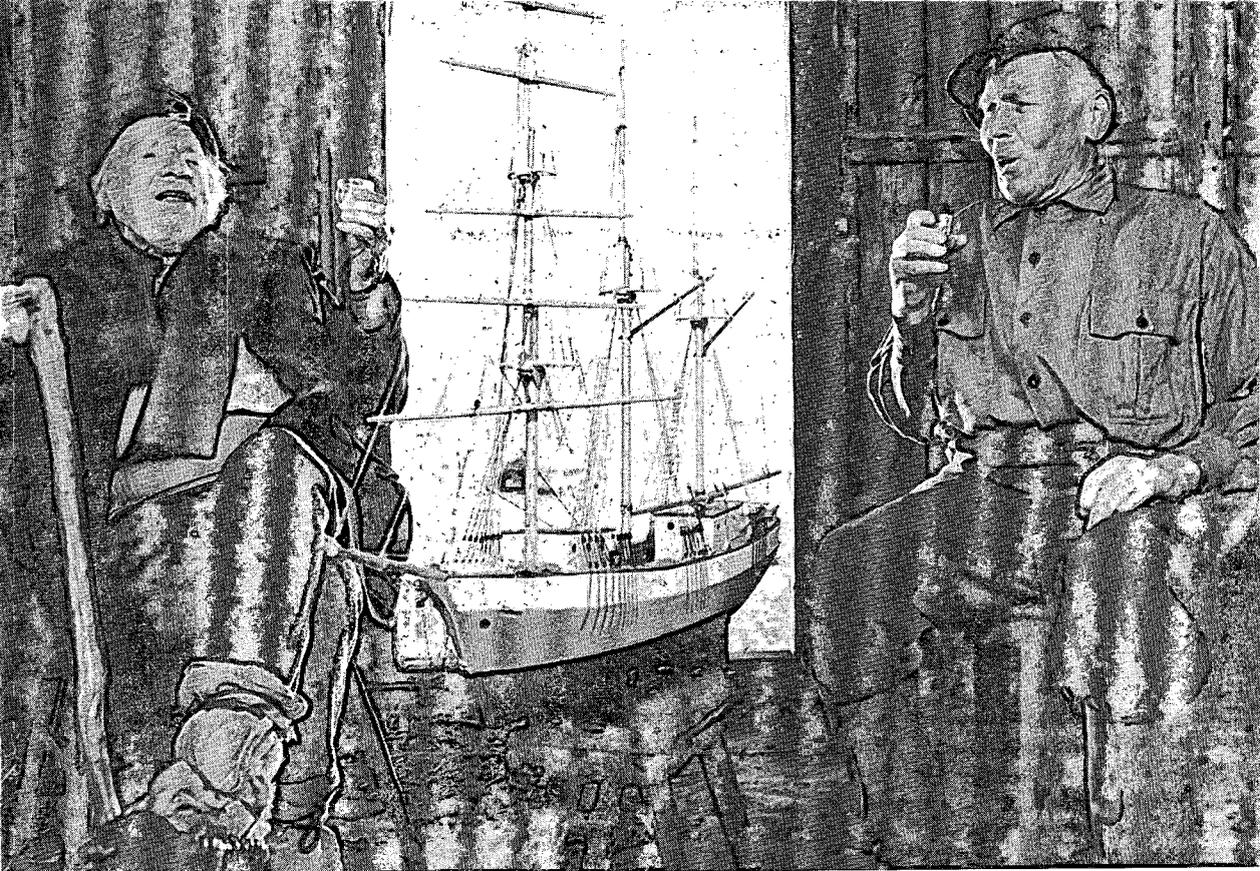
Geometrie psicologiche

Le buone doti di narratore messe in luce con Lo sghiacciarsi *Kiisk le conferma in* Tracce *(1963). È ancora una volta la storia di un piccolo nucleo sociale estone, un villaggio di contadini. Come in* Lo sghiacciarsi, *anche qui le geometrie psicologiche di Kiisk si stagliano sullo sfondo di una realtà storica presa felicemente a pretesto. La guerra è ormai finita e l'Estonia è diventata una repubblica sovietica, ma alcuni abitanti del villaggio osteggiano apertamente il nuovo regime: non hanno deposto le armi e si sono rifugiati nei boschi, dediti al brigantaggio e a azioni di guerriglia. Tra i ribelli c'è anche Robert, fratello di Valve, la fidanzata del buon Kheino, socialista convinto e dirigente del kolkos. La loro storia d'amore diventa presto insostenibile per il carrierista Kheino, che finirà per sposare la figlia del vecchio maestro di scuola. Questi, alla fine del film, sarà assassinato da Robert, ormai impazzito.*

L'intreccio narrativo, carico di un pathos talvolta eccessivo, serve da scheletro per la costruzione di una complicata galleria di situazioni psicologiche familiari. La famiglia, elemento centrale nella tradizione culturale estone, si precisa come il perno attorno al quale ruota l'opera di Kiisk. Famiglie letteralmente tagliate in due dai casi della vita (la storia assume spesso la forma di "destino"), rapporti familiari che esplodono, nuclei affettivi disintegrati oppure "impazziti": è in seno alla famiglia che si costruiscono tutte le situazioni forti del cinema di Kiisk.

Tracce *è un film ben raccontato, un po' convenzionale nella* mise en scène *e debole in sceneggiatura. Nell'uso degli esterni Kiisk assume di tanto in tanto movenze da western. Più precisamente* Tracce *fa ripensare a quelle componenti falso-western filtrate dal neorealismo italiano, soprattutto fa ripensare al De Santis di* Non c'è pace tra gli ulivi [4].

Il capolavoro di Kiisk è probabilmente La riva dei venti *(1971), un film di sobria ma elegante ricostruzione storica e di respiro collettivo, che narra come, attraverso mille traversie, gli abitanti di un paesino costiero si riunisca-*

[4] Sarebbe interessante confrontare i punti di partenza e i punti di arrivo, ideologici e narrativi, di due registi come Kiisk e De Santis: la somiglianza tra la follia omicida del pastore Agostino Bonfiglio di *Non c'è pace tra gli ulivi* e l'evoluzione finale del personaggio di Robert in *Tracce* è straordinaria.

no in cooperativa per costruire un peschereccio di grosse dimensioni e poter lavorare liberi dall'oppressione degli armatori. La sceneggiatura porta la firma di Ado Hint e Aleksander Bortsagovski, la stessa coppia cui si deve la sceneggiatura di Lo sghiacciarsi. *E anche qui ritroviamo un contrasto psicologico che si esprime al livello della famiglia (è l'antagonismo tra due fratelli, Tynis e Mathys). Ma se, nella tematica,* La riva dei venti *itera una situazione narrativa che ormai possiamo definire "kiiskiana", la fattura del film è di livello enormemente superiore alle cose precedenti del regista estone. La direzione degli attori ha raggiunto un grado di maturità tale da consentire a Kiisk un controllo assoluto delle situazioni drammatiche e dello spazio cinematografico in genere. Gli scenari naturali sono sfruttati al meglio e in armonia con la storia, come era già accaduto con* Lo sghiacciarsi *(in* Tracce *invece il legame era più casuale). L'uso di un bianco e nero con contrasti morbidi e calligrafici ricalca mollemente le linee del racconto. Il film è un apparato perfetto e al tempo stesso semplice, un ingranaggio che funziona, coi suoi cento volti, tutti trattati da personaggi (ancora una volta Kiisk ci fa ripensare a De Santis, al lirismo corale di* La strada lunga un anno).

Un lampo felliniano

In La riva dei venti *troviamo alcuni dei momenti più belli in assoluto del cinema di Kaljo Kiisk, come la scena del funerale del ricco Kholman, una processione che si snoda in mezzo alla neve, contrappuntata da una banda di strumenti a fiato che compaiono d'improvviso a straniare magicamente la situazione (è un lampo felliniano in un cinema sempre misurato come quello di Kiisk); o come la visione del bambino ucciso accanto al pianoforte lac-*

cato di bianco, nella sala dove danzavano le ragazzine, altra immagine potente, che ci rimanda a certe suggestioni del cinema scandinavo, a Bergman.
Il prezzo della morte chiedilo ai morti *(1977) è un film che ci introduce al Kiisk più recente, meno saldamente legato alla tradizione culturale estone, lontano nei temi e nelle forme narrative dalle belle prove degli anni Sessanta. È la storia, ambientata in Estonia tra le due guerre, di un cospiratore socialista che viene arrestato in seguito alla soffiata di una donna infiltrata nell'organizzazione clandestina; c'è un'altra donna che ama il giovane eroe e lo perde; c'è un amico che cerca di convincerlo a ritrattare le proprie idee per aver salva la vita. Il giovane cadrà sotto i colpi dei killer governativi, dopo essere stato liberato in vista di uno scambio di prigionieri politici tra il governo estone e quello sovietico.*
Nonostante la bella e misurata interpretazione di Juozas Kiselius nei panni del giovane eroe, Il prezzo della morte chiedilo ai morti *resta un film freddo e persino un po' falso, al quale manca quella partecipazione emotiva che ritroviamo nelle opere precedenti — anche in quelle di fattura meno raffinata — del regista estone. Probabilmente egli non si sentiva abbastanza vicino all'impianto "poliziesco" e in certi punti da "spy-story" di questa storia di cospiratori, infiltrati, spie, doppiogiochisti; e tantomeno a certi personaggi, come le due donne, figure molto "maschili", lontanissime dalla concezione arcaica e contadina della donna che si ritrova nell'opera di Kiisk. L'ambientazione urbana, inoltre, non giova al regista, che mostra di trovarsi più a suo agio negli spazi aperti delle campagne di* Tracce *(l'incontro nei boschi tra Kheino e i ribelli ha il fascino di certe ambientazioni di Nicholas Ray), sulle distese bianche di* Lo sghiacciarsi *o sulle coste rocciose e impervie, quasi animate, di* La riva dei venti.
Ritroviamo il Kiisk degli spazi aperti in Viole di bosco *(1980), un film che tratta lo stesso tema di* Tracce, *ma in una forma narrativa molto diversa: siamo di nuovo nell'Estonia dell'immediato dopoguerra, nella quale agisce un eroe alle prese con la resistenza antisovietica. Ma il tono del film è asso-*

lutamente nuovo per Kiisk. Se Tracce *era fondato su una concezione di realismo molto naturalistica,* Viole di bosco *è in un certo senso un'opera astratta, allucinata, popolata di personaggi kafkiani, che vivono barricati in un isolamento psicologico e fisico, nascosti sotto terra, in claustrofobici ambienti, simili a bestie sprofondate nelle loro tane. Dietro la ribellione di Robert e dei suoi compagni in* Tracce *c'era il senso del possesso concreto della terra, una rabbia verghiana da proprietari denudati, oppure il tema "western" degli allevatori di bestiame minacciati dall'avanzare della ferrovia, oppure — altro tema "western" — quello della spinta alla* revanche *dei sudisti sconfitti, divenuti banditi per punire i vincitori nordisti.*

Creature della notte

I ribelli di Viole di bosco, *invece, sono creature della notte, ombre, pipistrelli, infiltrazioni sotterranee: hanno perso il senso concreto della loro ribellione, agiscono in nome di un'entità astratta, il mitico "vecchio", un capo di cui tutti parlano senza averlo mai conosciuto e che, alla fine del film, si rivelerà essere nient'altro che il fantasma di un uomo, un povero vecchio demente.* Viole di bosco *è un film violento, notturno, che ci mostra un Kaljo Kiisk capace di ammodernare le sue formule narrative e di sapersi distaccare dalle novelle di ambientazione più schiettamente popolare. Anche nel casting il regista estone sembra aver trovato note nuove, più aspre e incisive (si pensi al volto del ragazzo ribelle, affilato e aggressivo, un* bad guy *di concezione moderna, che dietro la sua aria da teppista nasconde mille perplessità).*
Nipernaadi *(1983) è l'opera più recente di Kiisk. Se* Viole di bosco *metteva in luce la sua capacità di cambiare,* Nipernaadi *sembra addirittura il film d'un*

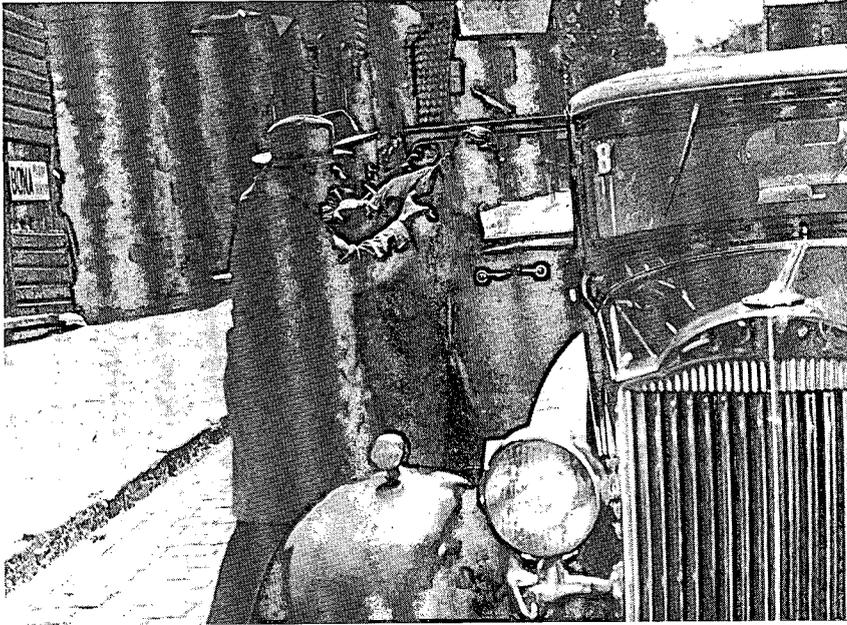
Viole di bosco

altro. La struttura è quella di una costruzione a episodi che sfrutta il tema del viaggio per percorrere diversi luoghi narrativi. Toomas Nipernaadi è un cercatore d'avventure, un tipo un po' sbruffone, che si sposta per il mondo alla ricerca di non si sa che, vestito della sua sola simpatia e della sua sete di conoscere, d'incontrare gente, di amare. Ciascuna delle avventure nelle quali si imbatte lo conduce a amare una donna. I suoi amori sono sempre ricambiati, come se questi personaggi femminili non aspettassero altro che lui, Toomas Nipernaadi, la fantasia del mondo. Lui non ha il senso del possesso. Non si ferma in nessun luogo. Contagia la sua felicità a tutti. Accanto a lui la gente cambia, come in una favola. Dice di avere una meta, una grande fattoria, ma sembra che sia solo un poveraccio, un contafrottole. Infine giunge in riva al mare, dove ha il suo ennesimo incontro. Ma qui un'elegante signora lo raggiunge: è sua moglie, la quale spiega agli astanti (e a noi) che suo marito Toomas è un rispettabile letterato, un po' folle, dedito a fughe solitarie.

Narrazione a briglia sciolta

Nipernaadi *sfrutta le componenti surrealiste della narrazione picaresca, un po' come il Buñuel di* La via lattea. *Il film non è certo perfetto. Qua e là si avverte il sapore fastidioso, quasi dolciastro, di una fiaba dei buoni sentimenti. Forse è anche l'uso delle musiche a sottolineare in maniera ridondante questo clima di felicità agreste che lo rende un poco ebete. Una musica più corposa, usata in funzione di contrappunto alla levità della storia, avrebbe probabilmente reso un servizio migliore al film. Ma al di là di queste considerazioni contenutistiche* Nipernaadi *costituisce un felice esempio di narrazione a briglia sciolta, quasi sempre fresca e agilissima nel passare di palo in frasca, senza preoccupazioni eccessive, spensierata, persino irridente, abile nell'evitare il bozzettismo di maniera, la facile morale "ecologica" e tutti i suoi addentellati politici.*

Il tema della famiglia, che occupa un posto centrale nella filmografia kiiskiana, appare qui in forma particolarissima. Toomas, lo scrittore, l'intellettuale, il sognatore, ha già una famiglia reale, ma cerca disperatamente di crearsene un'altra, immaginaria. Va a scovare le sue compagne e i suoi fati nei boschi, tra le serve di fattoria e le figlie di pescatori: è il sogno di un intellettuale che aspira a recuperare la propria infanzia. Le sue donne sono creature infantili (così diversa, seria, matura e vestita di scuro apparirà la vera moglie di Toomas, alla fine del film, elegante e bella come una borghese di città), donne-bambine, fanciulle armate di pura verginità e innocen-

Il cercatore d'avventure

Il prezzo della morte chiedilo ai morti

za, figlie dei campi, pronte a credere in lui, a lasciarsi suggestionare dalle sue fantasie: sono fantasie concrete, contadine, fantasie di terre ricche, di campi da arare, di buoi, di stalle piene di bestiame.
Dietro le fantasie di Nipernaadi c'è, dunque, la stessa materia contadina e popolare che Kiisk ha trattato in forma di dramma naturalistico (si pensi a La riva dei venti, *nel quale si respira Ibsen a pieni polmoni) nella prima parte della sua carriera. La sostanza dei sogni di Toomas potrebbe adattarsi bene all'immaginario del Kheino di* Tracce, *se non fosse un razionalissimo dirigente di kolkos, all'immaginario dei Lautikviri e degli Ieghel di* Lo sghiacciarsi, *a quello dei rudi pescatori di* La riva dei venti.
Kiisk non ha mai abbandonato la sua attività teatrale, dividendo il proprio tempo tra palcoscenico e set. Forse anche per questo motivo il suo è un cinema di attori, nel quale la recitazione occupa un ruolo preminente ed è sempre curata nei minimi dettagli. Ma i suoi film non sono quasi mai "teatrali", non puzzano di chiuso. Piuttosto, alcuni di essi sono commoventi proprio nella mise en scène, *per quella ingenuità e quella purezza che hanno certe volte i registi di provenienza teatrale (o comunque non cinematografica) di fronte al linguaggio del film, limitandosi a ambientare la recitazione e la natura dei personaggi nei grandi spazi aperti, nelle distese verdi dei campi o in riva al mare, e sapendo godere (e farci godere), in maniera semplice ma con ricchezza di accenti emotivi, dei luoghi e delle cose vere che vivono* en plein air: *gli alberi, gli uccelli, gli animali. Nelle forme e con i contenuti più diversi, dal dramma selvatico di* Tracce *fino al panteismo da fiaba nordica di* Nipernaadi, *il cinema di Kiisk ci trasmette questa sensazione, specchio fedele di una cultura marginale come quella estone, così lontana dai nostri miti tecnologici.*

Filmografia di Kaljo Kiisk

(a cura di **Achille Frezzato**)

VALLATUD KURVID
(titolo in lingua russa: *Ozornye povoroty)*
(t.l.: *Svolte briose)*

Regia: Kaljo Kiisk e Juli Kun. *Sceneg.:* Dagmar Normet, Šandor Stern. *Fot. (b/n):* Edgar Štörtskober. *Mus.:* Gennadi Podelski. *Scenog.:* Peeter Linzbach. *Int.:* Terje Luik, Rein Aren, Peeter Šmakov, Eve Kivi, Harri Liepinš, Jaanus Orgulas, Ants Eskola, Voldemar Panso, S. Piiritis, H. Roots, E. Kruuk, L. Anton, R. Bauman, G. Hololei, A. Jõgi, A. Jürisson, M. Koppel, A. Mering, U. Rahuvarm, E. Ratassepp, L. Zernat. *Produz.:* Tallinnfilm, 1959. *Lung.:* 2640 m.

OHTLIKUD KURVID
(titolo in lingua russa: *Opasnye povoroty)*
(t.l.: *Svolte pericolose)*

Regia: Kaljo Kiisk e Juli Kun, *Sceneg.:* Dagmar Normet, Šandor Stern. *Fot. (colore):* Edgar Štörtskober, P. Rusanov, V. Vorontsov. *Mus.:* Gennadi Podelski. *Scenog.:* Halja Klaar. *Int.:* Terje Luik, Rein Aren, Peeter Šmakov, Harri Liepinš, Jaanus Orgulas, Rudolf Nuude, Ants Eskola, Voldemar Panso, S. Piiritis, H. Roots, E. Kruuk. *Produz.:* Tallinnfilm, 1961. *Lung.:* 4622 m. Versione su schermo panoramico di *Vallatud Kurvid.*

JÄÄMINEK
(titolo in lingua russa: *Ledochod)*
(t.l.: *Lo sghiacciarsi)*

Regia: Kaljo Kiisk, *Sceneg.:* Ado Hint (dal suo racconto omonimo) e Aleksander, Borštšagovski. *Fot. (b/n):* Algimantas Motskus. *Mus.:* Lembit Veevo. *Fonico:* Herman Vahtel. *Scenog.:* Peeter Linsbach. *Costumi:* Hilda Kruusi. *Mont.:* Veera Parvel. *Int.:* Hugo Laur (Lautrikivi Laas), Kaarel Karm (Tonis Lõgel), Katrin Valbe (Maris, sua moglie), Sirje Arbi (Linda Lautrikivi) Andres Särev (Vihvelin), Harri Liepinš (il tenente von Grisenau), Arvi Hallik (Peeter Lõgel), Rudolf Nuude (Arvo), Helend Peep (Ants), Oskar Liigand (Madis), Hilda Sooper (sua moglie), Valentine Skulms (Haske, graduato tedesco), Bruno Šiz (soldato tedesco). *Produz.:* Tallinnfilm, 1962.

Lo sghiacciarsi

JÄLJED
(titolo in lingua russa: *Sledy*)
(t.l.: *Tracce*)

Regia: Kaljo Kiisk. *Sceneg.:* Ants Saar. *Fot. (b/n):* Mihhail Dorovatovski. *Musica:* Lembit Veevo. *Scenog.:* Peeter Lintsbach. *Costumi:* Hilda Kruusi. *Mont.:* Jevgeni Rosenthal. *Int.:* Kaarel Karm (Jaak Tambu), Hugo Laur (Julius Raagen), Mati Klooren (Heino Raagen), Paul Ruubel (Tarkop), Rudolf Nuude (Ronk), Aleksander Sats (Kiibus), Einari Koppel (Kustas), Rein Aren (Robert), Juri Järvet (Elmar), Ada Lundver (Valve), Sirje Arbi (Maret), Helend Peep (Ioonas). *Produz.:* Tallinnfilm, 1963. Altro titolo in lingua russa: *Ogljanis' v puti* (t.l.: *Guarda indietro mentre stai camminando*).

NAD OLID 18 AASTASED
(titolo in lingua russa: *Im bylo vosemnadcat')*
(t.l.: *Avevano diciott'anni)*

Regia: Kaljo Kiisk. *Sceneg.:* Ants Saar. *Fot. (b/n):* Jüri Garšnek. *Mus.:* Lembit Veevo. *Fonico:* Roman Sabsai. *Scenog.:* Peeter Lintsbach. *Costumi:* Hilda Kruusi. *Mont.:* Ludmilla Rosenthal. *Int.:* Evald Hermaküla (Elmar), Mare Hellaste (Virve), Peeter Kard (Riks), Tõnu Aav (Eerik), Tiina Jdeon (Leida), Einari Koppel (Feliks), Kaarel Karm (Uudam), Heino Mandri (Trossi), Franz Malmsten (Parka), Hugo Laur (Teenus), Ants Eskola (Linnus), Andres Särev (il direttore), Oskar Liigand (Rink), Olev Eskola (Vikkel), Jüri Müür (Külvand). *Produz.:* Tallinnfilm, 1965.

KSKPÄEVANE PRAAM
(titolo in lingua russa: *Poludennyj parom)*
(t.l.: *Il traghetto di mezzogiorno))*

Regia: Kaljo Kiisk. *Sceneg.:* Juhan Smuul dal suo racconto omonimo. *Fot. (b/n):* Jüri Garšnek. *Mus.:* Lembit Veevo. *Fonico:* Roman Sabsai. *Scenog.:* Linda Vernik. *Costumi:* Hilda Kruusi. *Mont.:* Jevgeni Rosenthal. *Int.:* Enn Kraam (il ragazzo), Kersti Gern (la ragazza), Ada Lundver (il parrucchiere), Ino Loit (l'invalido), Eino Tamberg (il professore), Kaljo Karask (il timoniere). *Produz.:* Tallinnfilm, 1967.

HULLUMEELSUS
(titolo in lingua russa: *Bezumie)*
(t.l.: *La follia)*

Regia: Kaljo Kiisk. *Ass. regia:* Meeri Kress, Hans Malmsten, Margit Ojasoon. *Sceneg.:* Viktors Lorencs. *Fot. (b/n):* Anatoli Zabolotski. *Operatore:* Andrei Dobrovolski, Mihkel Ratas. *Mus.:* Lembit Veevo. *Fonico:* Harald Läänemets. *Scenog.:* Halja Klaar. *Costumi:* Halja Klaar. *Mont.:* Jevgeni Rosenthal. *Int.:* Jüri Järvet (Windisch), Vaclavas Bledis (uomo N. 1), Valeri Nossik (giornalista), Bronius Babkauskas (Willy), Viktor Pljut (Kroon), Mare Garšnek (Sophie), Voldemar

Panso (il primario), Elvira Zebertavičute (Lucia, l'infermiera), Harri Liepinš (il tenente tedesco). *Dir. produz.:* Arkadi Pessegov. *Produz.:* Tallinnfilm, 1969.

TUULINE RAND
(titolo in lingua russa: *Bereg vetrov)*
(t.l.: *La riva dei venti)*

Regia: Kaljo Kiisk. *Ass. regia.:* Viktor Sõmer. Margit Ojasoon, Toomas Tahuel. *Sceneg.:* Ado Hint e Aleksander Borštšagovski dall'omonimo racconto di Ado Hint. *Fot. (b/n):* Jüri Garšnek. *Operatore:* Mihkel Ratas. *Mus.:* Lembit Veevo. *Fonico:* Roman Sabsai. *Scenog.:* Halja Klaar. *Ass. scenog.:* Oleg Kurg. *Costumi:* Hilda Kruusi. *Mont.:* Kai Schönberg. *Int.:* Heino Raudsik (Tõnis Tihu), Antanas Barčas (Matis Tihu), Nijele Lepeškaite (Liisu), Katrin Välbe (Anu), Jüri Järvet (Hollman), Leila Säälik (Anete, moglie di Hollman), Rein Aren (Villem), Hugo Laur (Kaarli, il cieco), Enn Kraam (il pastore), Bronius Babkauskas (il barone), A. Miuursep (Siim, il fattore), M. Pavlovski (Laes). *Dir. produz.:* Arkadi Pessegov. *Produz.:* Tallinnfilm, 1971.

MAALETULEK
(titolo in lingua russa: *Soiti na bereg)*
(t.l.: *Scendere a terra)*

Regia: Kaljo Kiisk. *Ass. regia.:* Viktor Sõmer, Riina Kapina, Margit Ojasoon, Valentin Kuik. *Sceneg.:* Aleksander Borštšagovski, Kaljo Kiisk, *Fot. (b/n):* Jüri Garšnek *Operatore:* Tatjana Dobrovolskaja. *Mus.:* Lembit Veevo (eseguita sotto la direzione di Eri Klas). *Testo canzoni:* Juhan Viiding. *Fonico:* Enn Säde. *Scenog.:* Henno Arrak. *Costumi:* Ell-Maaja Randküla. *Trucco:* Nelli Breslavskaja. *Mont.:* Ludmillla Rosenthal. *Int.:* Leila Säälik (Reet), Uldis Pūcitis (Rein), Leonhard Merzin (Mart), Rolan Bõkov (Koklov). *Dir. produz.:* Arkadi Pessegov. *Produz.:* Tallinnfilm, 1972.

PUNANE VIIUL
(titolo in lingua russa: *Krasnaja skripka)*
(t.l.: *Il violino rosso)*

Regia: Kaljo Kiisk. *Ass. regia.:* Margit Ojasoon. *Sceneg.:* Anatoli Grebnev, Alfred Šrader, Lembit Remmelgas. *Fot. (colore):* Mihkail Dorovatovski. *Operatore:* Enn Putnik, Günter Kagel, Kaljo Nikker. *Mus.:* Jaan Koha. *Fonico:* Roman Sabsai. *Scenog.:* Halja Klaar. *Costumi:* Hilda Kruusi. *Mont.:* Ludmilla Rosenthal. *Int.:* Viktors Lorencs (Eduard Sõrmus), Ljubov Albitskaja (Ida), Nadežda Hill (Virginia), Kaarel Jrd (Broschowski), Hans-Peter Reinecke (Brückner), Swetlana Schönfeld (Marta), Rodion Aleksandrov (Lunačarskij), Kaljo Kiisk (il comandante), Jüri Järvet (Peek), Helmut Schreiber (ispettore di polizia), Thomas Neumann (poliziotto), Herbert Siever (Fischer), Ants Eskola (Bichot), Arvo Kruusement (Veski), Lulo Purre (madam Elmas). *Dir. produz.:* Arkadi Pessegov, Dietmar Richter. *Produz.:* Tallinnfilm/DEFA, 1974.

SURMA HIND KÜSI SURNUTELT...
(titolo in lingua russa: *Cenu smerti sprosi u mjortvych)*
(t.l.: *Il prezzo della morte chiedilo ai morti)*

Regia: Kaljo Kiisk. *Ass. regia.:* Virve Lunt, Peeter Urbla, Airi Kasera, Margit Ojasoon. *Sceneg.:* Mati Unt. *Fot. (colore):* Jüri Sillart. *Operatore:* Tõnis Putnik, Ado Täker *Mus.:* Lepo Sumera. *Fonico:* Kadi Müür. *Scenog.:* Tõnu Virve. *Ass. scenog.:* Sirje Eelma. *Costumi:* Tõnu Virve. *Mont.:* Ludmilla Rosenthal. *Int.:* Juozas Kiselius (Anton Sommer), Gediminas Girdvainis (Bruno), Maria Klenskaja (Ester), Elle Kull (Dora), Mikk Mikiver (il ministro), Kalju Komissarov (il giudice istruttore), Mari Lill (la moglie di Anton), Enn Kraam (il «senza nome»), Paul Laasik, Rudolf Allabert, Robert Gutman. *Dir. produz.:* Kullo Must. *Produz.:* Tallinnfilm, 1977.

Tracce

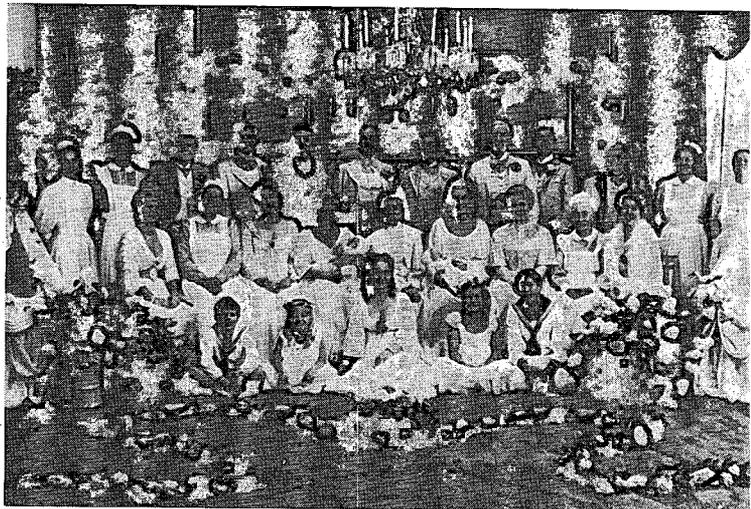
METSKANNIKESED
(titolo in lingua russa: *Lesnye fialki)*
(t.l.: *Viole di bosco)*

Regia: Kaljo Kiisk. *Ass. regia.:* Virve Lunt, Toomas Vohu *Sceneg.:* Grigori Kanovičius, Isaakas Fridbergas. *Fot. (colore):* Jüri Sillart. *Operatore:* Ado Täker, Peeter Lõõbas, Rein Pruul, Ain Suurhans. *Mus.:* Lembit Veevo. *Direz. mus.:* Eri Klas. *Fonico:* Enn Säde. *Scenog.:* Tõnu Virve. *Ass. scenog.:* Urmas Mikk, Ell-Maaja Randküla. *Costumi:* Tõnu Virve. *Trucco:* Helve Sikk. *Mont.:* Kai Schönberg. *Int.:* Tõnu Kark (Rein Tamme), Rudolf Allabert (Andres), Aarne Üksküla (Juhan Randvir), Enn Klooren (Kristjan), Robert Gutman (Kalev), Arvo Kukumägi (Tõnu), Sulev Luik (Sander), Jüri Järvet (il farmacista Lipp), Tõnu Mikiver (Anti), Tõnu Saar (il capitano Lauri), Aldo Tammsaar, Edgar Jõeleht, Lembit Ilsjan (uomini del cap. Lauri), Aleksander Eelmaa, Feliks Kark, Tiit Kaldaman, Vello Kont, Uno Kasenurm, Harri Paate, Jakob Vald, Toomas Vohu (uomini di Sander). *Dir. produz.:* Maret Hirtentreu. *Produz.:* Tallinnfilm, 1980.

NIPERNAADI
(titolo in lingua russa: *Iskatel' priklijučenij)*
(t.l.: *Cercatore d'avventure)*

Regia: Kaljo Kiisk. *Ass. regia.:* Virve Lunt, Margit Ojasoon. *Sceneg.:* Juhan Viiding dal romanzo «Toomas Nipernaadi» di August Gailit. *Fot. (colore):* Jüri Sillart. *Operatore:* Toomas Masson. *Mus.:* Raimo Kangro, Arvo Valkonen. *Testo canzoni:* Anne Maasik. *Fonico:* Roman Sabsai. *Scenog.:* Tõnu Virve. *Costumi:* Tõnu Virve, *Mont.:* Kersti Miilen. *Int.:* Tõnu Kark (Toomas Nipernaadi), Viire Valdma (Milla), Aire Johanson (Tralla), Katrin Kohu (Ello). Milvi Luik (Kati), Jlmar Tammur (Lõõke), Rita Raave (Maret), Kaie Mihkelson (Jnrüd), Jüri Järvet (il vecchio Siimon). *Dir. produz.:* Ants Tomband. *Produz.:* Tallinnfilm, 1982.

Paul Newman e Robby Benson in *Harry & Son.*
A sinistra, Kurt Russel e Meryl Streep in *Silkwood*

Gena Rowlands e John Cassavetes in *Love Streams.* Nella foto accanto, Laura Morante e Nanni Moretti in *Bianca*

Fanny e Alexander, di Ingmar Bergman.
A sinistra, ancora John Cassavetes in *Love Streams*

La famiglia, un cinedilemma

Lietta Tornabuoni

Il cinema Ottantaquattro mira al cuore, agli affetti privati, ai legami di sangue, alle famiglie naturali oppure a quelle d'elezione, alle coppie coniugali o fraterne, ai sogni d'oro o agli incubi dell'amore domestico. Falso movimento o gaia scienza, storie quotidiane di gente comune o anomala tipiche della Me Age *e di un tempo presente senza pulsioni politiche né tensioni ideali, i film del genere si moltiplicano negli Stati Uniti come in Europa: il forte contenutismo li rende oggetto privilegiato dell'analisi di costume più che della critica stilistica, e può indurre a chiedersi quale immagine della famiglia contemporanea rivelino o rispecchino.*

Fanny e Alexander *di Bergman sta per conto suo. Racconta la famiglia come luogo storico di angoscia, immaginazione, spavento, tenerezza e scoperta dell'infanzia; la vede come terreno di conflitto fra etica puritana e desiderio di felicità, fra dovere e piacere, ragionare e sognare, punire e premiare, imposizione e trasgressione; la considera dunque come il territorio primo della dialettica che forma la personalità: un classico.*

Più contemporaneo, interessante come un "caso" anche per il suo successo, è Voglia di tenerezza *di Brooks: la famiglia è la vita. In una famiglia di donne, a una madre e una figlia succede niente e tutto. Nessuna trama nel film, salvo il fluire dei consueti avvenimenti quotidiani che capitano alla gente. Nessuna analisi dei rapporti madre-figlia: soltanto quei rapporti, come al solito, mezzo litigiosi e mezzo amorosi. Nessun conflitto tra moralismo e libertinaggio: semplicemente c'è chi dà troppa importanza al sesso e chi gliene dà troppo poca. E anche quando, alla fine, con un colpo basso, la protagonista giovane muore di cancro, pazienza: son cose della vita, e la vita continua.*

Le molte discussioni che il film ha suscitato sembrano, più che dibattito intorno a un prodotto spettacolare, un trasferimento dell'interrogarsi sulla persistenza o lo svanire degli affetti familiari, su cosa può rappresentare la famiglia nella società attuale. Alcuni hanno giudicato Voglia di tenerezza *un abile ma qualunque* feuilleton, *fabbricato per suscitare commozione e riuscito infatti a far piangere gli spettatori. Altri l'hanno considerato non conformista e nuovo perché mette in scena una donna di cinquant'anni che ha desiderio d'amore e di sesso, un eroe moderno quale l'astronauta che è un fallito alcoolizzato e sessuomane, una cara onesta giovane mamma di bei bambini che va a letto con uno squallido e buon bancario in grado di farle pure piccoli prestiti: tutte cose forse non frequenti nei film, ma viste mille*

volte nei serials *televisivi d'ambiente domestico, comici oppure no, e del tutto correnti nella vita reale. Altri ancora hanno valutato il film con maggiore intelligente acume: in* Voglia di tenerezza *manca lo stile, e senza il filtro stilistico della narrazione la vita familiare e gli atti d'ogni giorno diventano un accumulo di puro orrore. Ma può anche darsi che* Voglia di tenerezza *sia un esempio perfetto di banalizzazione, appartenga al genere più recente di film popolare americano di sentimenti: quello che elimina morale e dramma, limitandosi a prendere atto delle cose con accomodante pragmatismo; quello che non suscita dubbi, dilemmi o scelte, ma "normalizza" e dunque acquieta; quello, insomma, non ansiogeno.*

Una moglie ragazza ha tentato di uccidere il marito, più vecchio di lei ma non vecchio, in modo atroce: dandogli fuoco. Poi ha abbandonato il figlio piccolo e se n'è andata in un'altra città a fare un mestiere inesistente: parlare a pagamento a uomini soli che hanno bisogno di parlare e non hanno con chi parlare, attraverso una parete di specchio che le impedisce di vedere gli interlocutori e riflette soltanto se stessa, ma che permette agli uomini di guardare lei. Suo marito sopravvive, riemerge dalla morte, dalla perdita della memoria e di sé. Ritrova il figlio, insieme al bambino inizia un viaggio struggente, amoroso e amaro, alla ricerca della moglie-madre perduta. La scopre, le parla. Ricompone la coppia primaria, indispensabile garanzia di continuità della specie madre-figlio. Poi li lascia, se ne va, solo come sempre, ancora una volta solo. È Paris-Texas *di Wim Wenders: e soltanto la suggestione romantica dello stile può aver fatto scambiare una simile parabola alla Ferreri, una simile storia di egocentrismi e solitudini per un affettuoso recupero della famiglia, per una conversione del regista alle tenerezze del sentimento parentale. Ma lo stile, si sa, è tutto.*

Nelle famiglie i figli sono migliori dei padri: l'affermazione, che quindici anni fa era un'apodittica ovvietà alla moda e che adesso torna a essere inconsueta, nutre due film, Harry & Son *di Newman,* À nos amours *di Pialat, nati soprattutto dai rimorsi autobiografici degli autori. Paul Newman si rimprovera di non essere stato buon figlio d'un negoziante d'articoli sportivi di Shaker Heights, Cleveland, di non essere stato buon padre d'uno stuntman ventottenne ammazzatosi di overdose nel 1978: l'autocritica in film produce un santino. Rapporti idealizzati, figlio sublimato: bello e buono, lavamacchine solerte amato dalle donne, scrittore alacre, con un generoso senso di responsabilità che lo porta a sposare l'ex innamorata incinta di un altro, il Figlio si occupa con amore paziente del Padre malatissimo e disoccupato, lo cura, gli parla, gli dà coraggio, gli prepara da mangiare apparecchiando anche eleganti tavole con candele accese, gli procura una ragazza per tenerlo su; in compenso il padre vinto fa il sacrificio di morire in scena, lasciando tutto lo spazio al Figlio ideale.*

Maurice Pialat si rimprovera d'aver lasciato la sua prima famiglia, di non essersi interessato ai propri figli: l'autocritica in film produce presunzione. Moglie abbandonata quasi pazza d'isteria, figlio forse omosessuale, figlia adolescente promiscua, liti, grida, suppellettili in pezzi, fughe, e nel paesaggio di quest'inferno domestico l'apparizione saltuaria del padre, un gran tipo bello, calmo e triste, caldo, con la barba brizzolata e la dolcezza sapiente dei colpevoli: i Figli inquieti sono migliori dei Padri dimissionari, ma ecco come va una famiglia quando il Padre manca.

Una famiglia può non essere composta da parenti, può formarsi per scelta o per caso. In Silkwood *di Nichols vivono insieme la coppia operaia-Streep e operaio-Russel più un'amica, l'operaia omosessuale Cher che ama non ricambiata la Streep, che a un certo punto porta in casa per breve tempo una svelta e piccante amante, di professione truccatrice di cadaveri in una agenzia di pompe funebri. A dirla così, niente di più bislacco: eppure la realtà mette insieme con naturalezza combinazioni altrettanto impreviste, eppure quel terzetto compone indubitabilmente una famiglia. Conflittuale, solidale, rissosa, quotidiana: una famiglia amichevole che abita sotto lo stesso tetto, che si vuole bene e si aiuta, che è partecipe dei problemi di ciascuno dei componenti, che riposa la sera nel soggiorno guardando la tv e bevendo birra, che fa gite in automobile durante il week-end, che discute su chi lasci sempre in disordine la cucina, che si consola a vicenda, che si disfa nel dramma come tante altre famiglie.*
Senza famiglia, non resta che la solitudine, subita o voluta con uguale disperazione. In Love streams *di Cassavetes fratello e sorella non fanno una coppia. Il fratello è un famoso scrittore maledetto che ha paura di dormire solo, che beve veramente troppo, che ha trasformato la ragionevole passione per le donne giovani e belle in una voracità maniaca, compulsiva. La sorella è una bionda drammatica che non riesce a accettare di essere stata lasciata dal marito e respinta dalla figlia ragazzina, che non può ammettere il rifiuto come risposta all'amore torrenziale da lei provato e dispensato. Fallisce anche nel tentativo di riversare sul fratello la sua gran forza e potenzialità d'amore e dedizione: lui non tollera che la solitudine popolata di ragazze che si è scelto venga invasa neppure dal proprio figlio bambino. Si vogliono molto bene, ma si separano: le domande d'amore non ottengono risposte, soltanto coniugi e figli formano una vera famiglia.*
Tema centrale di questi e di molti altri film Ottantaquattro, nel cinema come nella realtà la famiglia rimane un dilemma con tante soluzioni diverse, con infinite varianti possibili, con ogni pensabile forma. L'ordine antico, apparente e crudele di Fanny e Alexander *non tornerà più. Non ci sono regole almeno teoriche e neppure convenzioni dell'ipocrisia a disciplinare i rapporti tra genitori e figli, mariti e mogli, nonni e nipoti, fratelli e sorelle, conviventi. Ciascuno le inventa alla sua maniera, a seconda di come è e come sa e come può e come le circostanze consentono. Scegliendo come tema gli affetti privati, il cinema rispecchia lo smarrimento della destrutturazione familiare, e per fortuna non fornisce formule altre: racconta la mutazione determinata dalle mutazioni sociali, culturali, individuali, e anche l'angoscia del disincanto, l'ansia incerta, ridicola e dolorosa dei riti di passaggio.*
Nel nuovo disordine amoroso, si capisce che il più eloquente fra tanti film sulla famiglia risulti alla fine Bianca *di Moretti. È forse una delle pulsioni contemporanee più segrete e violente, quella del giovane professore protagonista: lo struggente bisogno di ordine; la necessità di rapporti semplici e regolati in cui chi si ama si sposa e chi si sposa non fa l'amore con altri e chi è sposato non si lascia e chi si è separato non torna insieme e chi si vuol bene non litiga; l'esigenza di ruoli netti e codificati, accettati e rispettati da ciascuno; la fame di compostezza e decoro, di pace e armonia. Un desiderio, un sentimento così forte, che finisce per indurre all'assassinio, per portare la morte: càpita, con la Nostalgia.*

NOTE

Genova: il cinema da rianimare

Fabio Gasparrini

Si sono tenuti a Genova, fra il 26 marzo e il 1° aprile 1984, gli annuali Incontri internazionali con gli autori di cinema d'animazione, una delle poche occasioni, oltre ai festival di Asolo, Forlì e Lucca, offerte all'Italia per fare il punto della situazione. E la situazione è quella di sempre: le stesse poche facce di autori-realizzatori-appassionati che si vedono periodicamente ai festival, contenti sì di rivedersi, di mostrarsi l'un l'altro le proprie cose, e magari anche di andare a mangiare insieme, ma anche consapevoli di essere nel contempo autori e fruitori delle loro opere nel completo disinteresse del mondo del cinema ufficiale, quasi che il cinema d'animazione sia un prodotto solo per minorenni, o comunque il parto della fantasia di un solitario disegnatore, piuttosto che un membro della grande famiglia del cinema *tout-court.*
Anche il pubblico presente alle proiezioni non è stato numerosissimo, nonostante l'ingresso alla sala del Cinema Palazzo fosse libero e il programma abbastanza ricco. Poco di realmente nuovo si è visto rispetto all'ultimo Festival internazionale di Annecy, ma è stata una buona occasione per una panoramica dell'animazione italiana e per rivedere compatti, e sotto un profilo più tecnico, molte delle sigle e pubblicità in animazione che troviamo quotidianamente sparpagliate fra televisioni pubbliche e private e che costituiscono a tutt'oggi l'unica (o quasi) possibilità di distribuzione commerciale di un cortometraggio animato.
Per ragioni di praticità le proiezioni erano state riunite in gruppi: la panoramica sull'animazione italiana, la retrospettiva sull'animazione polacca, la serie dedicata al cinema d'animazione e musica, le personali di Guido Manuli e Daniel Szczechura, e l'omaggio a Len Lye.
La panoramica della produzione italiana presentava film nuovi e meno nuovi, divisi in "generi", per ognuno dei quali è stato scelto un vincitore: film spettacolari *(Sigmund,* di B. Bozzetto), sigle televisive *(Orson Welles,* di M. Manfredi), serials televisivi (premio non assegnato), film realizzati da ragazzi *(L'importante è partecipare,* della scuola elementare Cairoli di Torino), film pubblicitari *(Amaro Medicinale Giuliani,* di P. De Mas). Il Gran Premio è andato a *Milù* (sigla di Fantastico 4), di De Mas. Limitata e non particolarmente fantasiosa la produzione di film spettacolari, fra i quali vorremmo però ricordare *Icaro* di E. Paganoni, *Boogie* di V. Gioanola e *Lo*

Solo un bacio di Guido Manuli

schiaccianoci di S. Passacantando; e fra i serials, *Gnuck* di G. Laganà, divertente esempio di educazione stradale per ragazzi.
La retrospettiva polacca ha offerto un ampio ventaglio di film degli anni '60 e '70. Comune a tutti la raffinata ricerca stilistica e grafica, il ritmo lento e cadenzato, il gusto della metafora e quella sorta di pessimistica tristezza che rende malinconico, e mai comico, il loro umorismo. Autori come W. Giersz (di cui abbiamo particolarmente ammirato *Rosso e Nero,* un vero quadro in movimento), M. Kijowicz, R. Czekala (splendido e essenziale *Il figlio),* B. Zeman e D. Szczechura hanno diritto a un posto preminente nell'animazione contemporanea. Estremamente interessante la personale dedicata a quest'ultimo, con temi che spaziano dal cupo simbolismo di *Hobby* all'ossessiva negazione di *Diagramma,* dall'allucinante suicidio di *Salto* all'inquietante surrealismo dei *Fata Morgana* I e II.

I classici e i primi video

La serie dedicata ai rapporti fra animazione e musica ha proposto, oltre agli ormai classici lungometraggi *Yellow Submarine* (G. Dunning), *Allegro non troppo* (B. Bozzetto), *Il flauto magico* (Gianini e Luzzati) e *American Pop* (R. Bakshi), una serie di cortometraggi, in gran parte americani (fra cui il sempre verde Disney). Oltre ai classici, interessanti i primi "video" promozionali realizzati in Italia con animazioni, tra cui *No tengo dinero* (De Mas), *Il libro* (Gianini e Luzzati), e *Rondò Veneziano* e *Hypnotize* (Manuli).
Con la personale dedicata a Guido Manuli si è voluto ufficializzare l'ingresso di questo autore nel Gotha dell'animazione italiana. Prezioso e semisconosciuto collaboratore di Bozzetto durante lunghi anni, Manuli ha da poco cominciato a firmare i suoi lavori, tanti e diversissimi, che spaziano dalla pubblicità alle sigle, ai serials, ai cortometraggi spettacolari in cui scatena la sua travolgente vis comica. Fra i più riusciti ricordiamo *Fantabiblical, Erection, SOS, Jay Duck* (fortunatissima sigla televisiva) e il recente *Solo un bacio.*
Doveroso infine l'omaggio a Len Lye, il grande maestro neozelandese che

fu insieme a McLaren uno dei precursori della sperimentazione nell'arte cinetica; ricordiamo gli studi sull'interazione fra suono e immagini, e le sue tecniche di disegno diretto sulla pellicola.
Durante l'ultima serata della manifestazione è stato anche presentato in prima europea l'ultimo film di Norman McLaren, *Narcissus*, che conclude idealmente la trilogia iniziata con *Pas de deux* e *Ballet adagio;* come tutti i recenti film di McLaren, è stato prodotto dal National Film Board canadese e tratta attraverso il balletto il tema del mito di Narciso. Confrontato con l'imponente e coraggiosa opera sperimentale del grande maestro, *Narcissus* francamente delude lo spettatore, che assiste a una ripresa, anche se splendidamente fatta, di un balletto, senza neppure quelle invenzioni di esposizioni ripetute che giustificano *Pas de deux* come film d'animazione. Arrivato alla soglia dei 70 film prodotti, diciamo però che questo piccolo *divertissement* Norman McLaren se lo può tranquillamente permettere, senza per questo essere accusato di pigrizia.

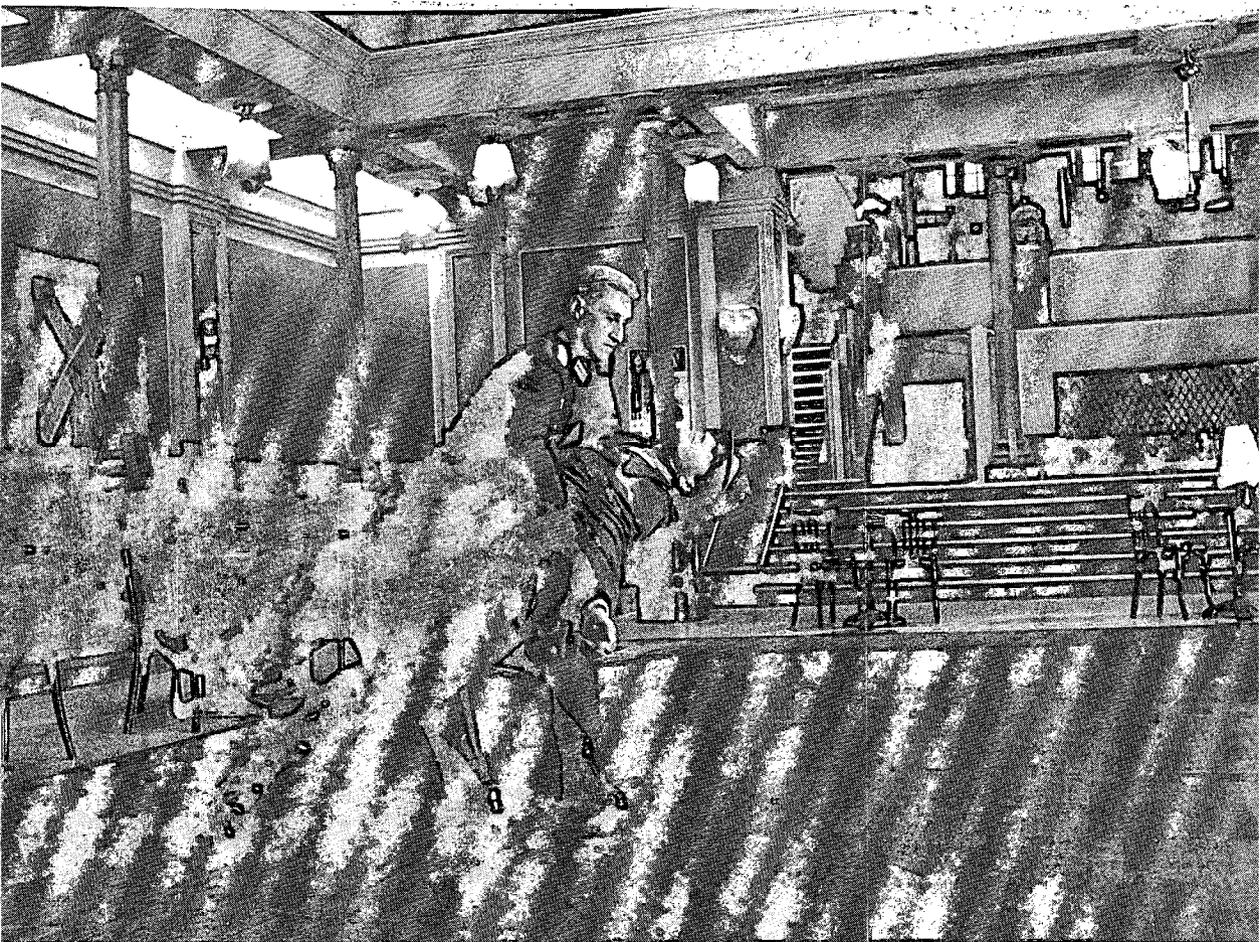
Yellow Submarine **di George Dunning**

Ballando ballando: una ghirlanda caduta di sghimbescio

Marco Vallora

Anche la madre balla, molto seria, molto concentrata, perché qualsiasi cosa bisogna farla come si deve.
Héctor Bianciotti, *Le bal*
(Sellerio, 1984)

Mi telefona un amico. Parliamo, come sempre, di concerti, di libri, di film. Mi dice che si è divertito molto a *Ballando ballando* di Scola. Gli rispondo che non sono assolutamente d'accordo, anzi, che mi sono anche irritato.
Al punto che quando scopro qualcuno che ha avuto le mie stesse reazioni al film mi sento soddisfatto. Non credo che si tratti di un caso di corrispondenza di cattiverie, ma piuttosto di sintonia nell'insofferenza (e la stessa felicità la provo concordando con chi ha trovato come me insopportabile *Carmen story* di Saura). Spiego all'amico che ha apprezzato *Ballando ballando* che, anzi, ho accettato di scriverne su «Bianco e Nero» proprio per chiarire a me stesso le ragioni dell'insofferenza.
L'amico mi dice di fare attenzione: non bisogna diventare poi troppo sofistici, esageratamente critici, esigenti. Il film non sarà granché, dice, ma lo si vede volentieri. Ovviamente mi mette un po' in crisi. Chi mi dà il diritto di montare in cattedra, di fare il bisbetico? Non starò diventando, inutilmente, troppo acidulo? Una volta, quand'ero critico di mestiere, obbligato alla gabbia quotidiana della rubrica, era più fisiologico manifestare le proprie opinioni: avevo ricevuto una delega, mi si chiedeva un giudizio, e io lo davo, probabilmente un po' più anticonformista e brutale, meno diplomatico, di altri colleghi. Ma era un mestiere. Oggi, sia pure su richiesta, mettermi a parlare di un film che non mi ha convinto non sarà un inutile esercizio di censura? Ma perché poi censura? Il regista non ha già realizzato e felicemente il suo film, non ha già vinto premi e riconoscimenti dovunque, non ha già incontrato il favore fin troppo entusiastico della critica? Che sarà la mia, ripicca? Non credo, certe resistenze che sento manifestare confusamente da alcuni spettatori insoddisfatti del film non parteciperanno, magari inconsciamente, del mio stesso genere di perplessità?
Mentre sto a domandarmi se abbia senso ancora trascrivere queste mie perplessità (ho accettato di pensare, per «Bianco e Nero», un pezzettino sul cinema che "perde la parola", dunque un argomento un poco allargato) la fortuna vuole che un libro, consultato un po' fortuitamente, e per un altro lavoro, mi dia l'impulso a continuare. Come sempre, quando si è perplessi, non c'è soluzione migliore che cercare risposte in altri libri, un po' come si trattasse di *I King*.
Dunque, apro quel libro meraviglioso che è *La signora dell'angolo di fronte*, di Virginia Woolf, e mi godo un illuminante saggio dal titolo *Che effetto fa a un contemporaneo.* Il problema è tutto lì: come mai critici insospettabili, che concordano alla meraviglia sulla qualità di autori classici, messi di fronte a un libro contemporaneo mani-

festano opinioni completamente opposte, e vistosamente? (Cito: «Fa sempre un certo effetto a un contemporaneo che due critici allo stesso tavolo, nello stesso momento, pronuncino opinioni completamente diverse sullo stesso libro. Qui a destra il libro è definito un capolavoro della prosa inglese; a sinistra, contemporaneamente, non più di una massa di carta straccia che, se il fuoco potesse digerire, andrebbe gettata sulle fiamme. Eppure, entrambi i critici sono d'accordo su Milton e Keats»).
Non rimarrebbe che citare tutto il saggio della Woolf, per capire le sue motivazioni: come sempre la scrittrice non propone ricette riassumibili, ma procede per passeggiate dialettiche, per scivolamenti d'intelligenza. Secondo la Woolf, la soluzione sta proprio nella "giovinezza" di queste opere: e non è una soluzione lapalissiana, anche se lo sembra. Sempre la Woolf cita anche una bella affermazione di Matthew Arnold: «Quando ci accostiamo alla poesia di tempi tanto vicini a noi, le valutazioni sono spesso non soltanto personali, ma personali con passione».

La lezione di Virginia Woolf

Ecco dunque la mia modesta "passione" del film e la "lezione" geniale impartitami dalla Woolf: «Quanto ai critici, il cui compito è di emettere giudizi sulle opere del momento, il cui lavoro, ammettiamolo, è difficile, pericoloso e spesso spiacevole, domandiamo loro di essere generosi di incoraggiamenti, ma economi di quelle ghirlande e corone che tanto facilmente finiscono di sghimbescio, appassiscono e in capo a sei mesi rendono chi le porta un po' ridicolo».
Dunque, critici e premi permettendo, provo a leggere il film con occhi un po' più "vecchi". Incominciando da capo, naturalmente, da quella che vuole essere una rapida e sapida *ouverture* di volti e gags; specchio e *resumé* di tutto il film, come esige appunto la tradizionale pratica musicale dell'*ouverture.* Una sala da ballo mediocremente *déco*, specchi dovunque a infrangere la mitologia *demodée* della quarta parete cine-

matografica e disposti a favorire con generosità il compito spectofilo della macchina da presa. Così, con grande naturalezza, i "personaggi" possono permettersi, pre-godardianamente, di guardare sfrontatamente nell'obiettivo (chissà che cosa non saprebbe, a questo punto, inventare un critico-psicanalitico-cinefilo-lacaniano-francese: la macchina da presa che divora, lo *stade du miroir*, l'obiettivo-vagina e via dicendo). Meglio rimanere nell'Italietta. Arrivano, rigorosamente suddivisi, prima le donne poi gli uomini, i tipicissimi tipi di questo film: un introibo a ritmo di *cabaret*, una sorta di *bolero* all'acqua di rose, di presentazione d'avanspettacolo: titoli di testa risolti in *tableaux vivants*.
Benissimo: quel che non convince sin dall'inizio è l'uso un po' troppo gradasso dei tipi strani, caratteristici, caricati. Non fraintendiamoci, non stiamo qui a dire che Scola ha un atteggiamento un po' razzista verso i tipetti strambi (per carità, non vogliamo assomigliare a quei politici che, appena si mettono a discutere, sventagliano colpi di "fascista" a destra e a manca); non è questo il problema. Ma certo, da sempre, Scola manifesta un po' troppe arie di sufficienza nei confronti di questi suoi "buffi" (basta ricordarsi *Brutti, sporchi, cattivi*). Così qui viene a mancare sia la crudeltà oggettiva delle fotografie di Dyane Arbus (ricordate i suoi ballerini in miniatura?) sia la genialità teratologica di Fellini; e si finisce per non ottenere altro che delle macchiette tipiche, delle figurine risapute e comiche. Tutto risaputo, sottolineato, caricato, gesti esagerati e agitazione innaturale, per timore che il pubblico (abituato alla volgarità della "voce" di certi nostri sceneggiatori) non riconosca che quello è il goffo timido, quell'altra la tardona speranzosa, questo il maschio voglioso, quello, ancora, il casanova buffo. Un vero e proprio repertorio di maschere da commedia all'italiana, con l'inevitabile contorno di miopie, tacchetti a spillo, brillantina, caschè, cattivi odori e abiti che sono già in sé delle gags. Il comico in agguato, sempre, come il bruciore di stomaco dopo un bicchiere sbagliato di vino sintetico o il ladro col matterello dietro l'angolo, in certe barzellette da «Settimana enigmistica» anni Cinquanta. Lo

sguardo di sufficienza nei confronti dei patetici buffi, l'assenza palpabile di ogni *pietas*, il classico atteggiamento italiano del "ridere alle spalle" che crea complicità, il montaggio inesorabilmente televisivo-pubblicitario fanno il resto: il facile virtuosismo e l'innegabile abilità del regista non bastano a far lievitare queste maschere d'eccentricità che si presentano allo specchio.
Devono far sorridere e basta. Persino il loro destino "romanzesco" è già segnato: tutto è preordinato, rigorosamente, dallo sguardo maligno della macchina da presa.
Secondo mito platonico, devono incontrare l'altra metà della coppia-comica e ben assortita, e non possono sgarrare, assolutamente: si tratta di un ballo, non di un film. Un facile tango dell'eccentricità: il pomeriggio del dilettante. Per questo si è detto dianzi montaggio pubblicitario: perché, invece di aspettarti la Peugeot che arriva rombando, meccanicamente ti scopri ad attendere la prossima eccentricità, un po' come al varietà. Ed eccola lì pronta, la prossima stramberia. Il film manca di *appeal* romanzesco, perché sai già benissimo che i destini di quei personaggi non s'incontreranno altro che nel modesto disegno coreografico del film.
Così nessuno si permette di rifiutare il proprio partner predestinato, nessuno se la sente di ribellarsi alla volontà del regista. Se per caso ci prova, eccolo subito punito rigorosamente con lo schiaffo della comicità obbligata, vedi scena delle mentine. Diligente e passiva, la vittima si lascia trascinare al macello della danza.

L'effetto-gomitata

Esattamente il contrario di quanto succedeva nel bellissimo *Roxyland* di James Ivory, con Geraldine Chaplin, anche questo ambientato tutto in un fatiscente dancing *déco;* ma qui il gioco era proprio quello opposto, del sospetto romanzesco, della storia che fiorisce e si rinnega nello spazio sapientemente lirico della sala da ballo. Qui invece non vale che il tracciato coreografico: ma allora Pina Bausch ha insegnato che con il solo linguaggio della danza si possono proporre cose meravigliosamente comiche, grazie all'humour essenziale del tic replicato. Quel che manca a Scola, o che non vuole avere, è proprio il senso programmaticamente vuoto, virtuosistico dell'assolo da *musical.* Lì l'assenza di parola ha un significato ben preciso: è il momento consapevole di pausa nell'azione, che permette il fiorire autonomo e irrelato della performance virtuosistica. Nel film di Scola invece, paradossalmente, la parola (il discorso-riferimento linguistico) è onnipresente, sia pure ridotta all'effetto muto. Tutto nel film, insistentemente, si riferisce a qualcosa, "significa" pesantemente, odora di metafora. Insomma il ballo come allegoria.
Ed è proprio qui che bisognava fare attenzione. Perché il ballo (i giri di valzer) della Belle Époque sull'orlo dell'abisso, il Ballo che unisce e dimentica, il Ballo come metafora della vita) è una di quelle immagini che fanno subito, inesorabilmente, kitsch. Un po' come l'immagine dell'acqua che scorre sotto i ponti (Quanto Tempo È Passato) oppure dei foglietti di calendario che si sfogliano tutti soli. E di fatti qui, puntualmente e metaforosa (mentre il ballo si scioglie, simbolo della vita che va), ecco che irrompe in scena la Storia Maiuscola, come diversivo e sorpresa.
Qui, ogni volta, dalla grande scala della Storia non scende immarcescibile la Wanda Osiris, ma ben di più: il maresciallo Pétain, oppure *tout court* il Front Populaire, il signor Dopoguerra, magari De Gaulle, oppure il Sessantotto: una vera e propria ricerca scolastica di storia patria. E anche se manca la consapevolezza vitalista d'un vero spengleriano, qui il discorso si fa molto chiaro: cambiano i balli, cioè i movimenti politici, cambiano le canzoni, ma l'anima umana rimane invariata: baci, ripicche e aliti pesanti. Mutano i fattori, ma la somma non cambia. È la vecchia solfa della politica come un balletto, un girotondo: arriva il "post" di qualsiasi momento storico e il fascista si scopre comunista.
Qui anzi, vistosamente, l'eredità ideologica è simboleggiata da un fazzoletto esotico, odoroso di casbah, che si trasmette di padre in figlio. E già, la casbah di Pepé-le-Moko e il fischio della nave-libertà che se ne va. Perché *Ballando ballando* è infarcito

di citazioni cinematografiche, dalla gag dello straccio-bandiera di Charlot all'*amour fou di* Buñuel, dal film western a *Diable au coeur,* dalle atmosfere pasticciate dei caffè alla Pagnol alla parodia del cinema muto-gentile di Réné Clair (ma siamo sicuri che la cocaina, a quell'epoca, fosse già sniffata in stile *Amore tossico*? *Opium* di Cocteau, diligentemente consultato, non fornisce delucidazioni).
Un mare di figure tipiche e riconoscibili: l'effetto è quello classico della gomitata televisiva al vicino: hai visto, c'è anche Maigret con la pipa, e Jean Gabin con la sahariana, persino un sospetto Jean-Pierre Léaud, *malgré soi.* Una Francia tutta *dépliant,* pre-céliniana, altro che Genet: qui al massimo siamo a Jean Giono. Eh, già, a proposito, perché Scola ha scelto la Francia, per questo suo *Le bal,* invece dell'Italia? Certo, alla base c'è il musical parigino da cui ha tratto il suo film, ma le ragioni non vanno mai sole. Non c'è dubbio che la Francia (la Marianna, la Marsigliese, Carné e Duvivier, il Maggio parigino e l'esistenzialismo, Juliette Gréco e la Rive Gauche) sia molto più tipica e folklorica dell'Italia, senza dover essere costretti a scendere a colpi di fiaschi-Chianti e baci Rabagliati. Tanto più che quel poco che l'Italia emigrata comporta Scola non se l'è lasciato sfuggire: *Parlami d'amore, Mariù,* Garibaldi e contorno di pommarola.
Inutile fare gli schizzinosi: per parlare "in muto" a un pubblico abituato alla cultura-Pippo Baudo, è chiaro che non posso metterci Ardigò o la Amelita Galli Curci, ma solo Garibaldi e gli spaghetti. Per cui (nel *noir du cinéma,* con l'ausilio della penna-pila) è facilissimo fare una scommessa con se stessi sugli stereotipi prossimi venturi, da *Only you* a *Lilì Marlene,* dall'accordeon al ballo fra donne, all'effetto della seggiola rovesciata che fa così *gipsy!* Dodici o tredici appuntamenti con gli stereotipi li abbiamo azzeccati, ma davvero non avremmo potuto prevedere l'ecumenico ballo a tre, con il soldatino amputato d'una gamba che si produce in un samba.
Più prevedibile invece l'effetto Reich: l'omosessualità latente della dittatura nazista

non poteva che materializzarsi nel funebre tango del gerarca, che balla con un altro uomo, scimmiottando il *Salò-Sade* di Pasolini. Ed ecco, con i nuovi barbari del Sessantotto — che vedono la Storia in fotografia e non la sanno riconoscere *(Bandiera rossa* mischiata ai Beatles) — sopraggiunge la fine, in stile gli amici se ne vanno, le luci si spengono, fellinianamente, mentre la tardona risvegliata dal cameriere che sprepara (il Vento inesorabile della Storia) s'illude d'essere stata prescelta per un ballo, l'ultimo. Ma non sarà poi proprio questo finto-cinema muto, che sembra ormai trionfare, sull'onda di *Le bal*, a rappresentare la vera tardona che s'illude?
Vediamo un po'. Negli ultimi film *(Passion* e *Sauve qui peut (la vie)* e *Carmen)* Godard perde spesso la parola, ma lo fa a modo suo, paradossale e provocatorio. Il suo cinema, che di fatti non piace e può anche, onestamente, irritare, è davvero diventato afono, anche per quanto riguarda l'immaginario. Afono, rotto, suicida: è il senso a esser messo in gioco, radicalmente. Per cui la "perdita di voce", la disseminazione del senso, è in lui una realtà maledettamente e drammaticamente seria, vera.
Persino Resnais, che pure fa un cinema molto più tradizionale, sembra avviato sulla stessa strada della frammentazione della parola, anzi, dell'afasia (e pensiamo alla *Lettera di Lord Chandos* di Hoffmanstahl: le parole si ribellano, non vogliono più dire quel che noi crediamo). Così il fotogramma si blocca, gli attori si mettono a cantare, rigettando nell'atmosfera parole messe tra virgolette.
Ma in Scola tutto questo non succede, anzi, giocando allegramente col muto, egli costruisce in realtà un monumento alla Parola, al significato referenziale, alla Metafora. E questo, sostanzialmente, perché egli è rimasto fedele alla sua professione iniziale, quella di sceneggiatore all'italiana. Fare sceneggiature, per la nostra cultura della certezza, significa "pizzicare" lo spettatore nel punto giusto, sorprenderlo là dove si sa che passerà al varco, suscitare corposamente effetti già assicurati, stimolare paplovianamente i riflessi condizionati del sentimento e della comicità. Per questo siamo convinti che il cinema all'italiana non abbia assolutamente "perso la parola", anzi, si è soltanto ristretto a un brodino di stereotipi concentrati. Perciò siamo stati così critici e dettagliati, non tanto per imporre le nostre ragioni estetiche, ma per fotografare meglio una moda che rischia soltanto di far guasti.
In definitiva: lo so che non è simpatico fare raffronti, si rischia soltanto di irritare gli autori. Ma avendo rivisto per caso in tv *Il posto* di Olmi, durante la sequenza conclusiva del Capodanno in una sala da ballo, ecco il vero cinema, mi sono scoperto a pensare tra me e me (involontaria, rabbiosa retorica). Altro che balli: un bianco e nero crudele e tremendamente eloquente (non ho mai usato in vita mia l'aggettivo kafkiano, ma credo che qui ci starebbe benissimo); un lavoro tormentato e lucido sui volti e gli imbarazzi dei personaggi catturati dall'obiettivo (cioè i gesti di noi tutti); la reale superfluità della parola, perché già tutto il resto s'incarica di comunicare. L'orrore, senza humour, ma pietoso, dello spiarsi fra estranei. Quanta genialità, anche e soprattutto narrativa, in quella sequenza! Ripeto, non è gentile far paragoni. Ma almeno Virginia Woolf mi assolve, quando nel suo saggio ci ricorda che spesso è salutare per noi scavalcare le «ghirlande cadute di sghimbescio» per tornare a qualcosa di più classico, confortante, cui «afferrarci».

Ballando ballando *(Le bal)*

Francia-Italia-Algeria, 1984. Colore ***Regia:*** Ettore Scola. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli, Ettore Scola, dall'opera teatrale *Le bal* del Théâtre du Campagnol. ***Direttore della fotografia:*** Ricardo Aronovich. ***Operatore di macchina:*** Daniele Nannuzzi. ***Montaggio:*** Raimondo Crociani. ***Scenografia:*** Luciano Ricceri. ***Costumi:*** Ezio Altieri. ***Musiche originali:*** Vladimir Cosma. ***Supervisione musicale:*** Armando Trovaioli. ***Produzione:*** Massfilm, Roma; Cinéproduction, Parigi; ONCIC, Algeri. ***Direttore di produzione:*** Giorgio Scotton. ***Produttore:*** Franco Committeri. ***Interpreti:*** Cristophe Allwright, Aziz Arbia, Marc Berman, Régis Bouquet, Chantal Capron, Martine Chauvin, Etienne Guichard, Raymonde Heudeline, Arnault Lecarpentier, Liliane Delval, Olivier Loiseau, Nani Noël, Jean-Claude Penchenat, Jean-François Perrier, Anita Picchiarini, François Pick, Geneviève Rey-Penchenat, Danielle Rochard, Michel Toty, Michel van Speybroeck, Monica Scattini. ***Durata:*** 1 h 52 m. ***Distribuzione:*** Titanus.

Furyo: eros e rito nel passato che ritorna

Enrico Magrelli

Furyo si apre sul buio, sul segreto, sull'erotismo intenso e totalmente fisico di due corpi maschili che si amano furtivamente. Il testo inaugura la narrazione scegliendo la carne e il desiderio realizzato e consumato nella penombra, ma è solo l'avvio di una storia che proprio sull'interdizione dell'erotismo e sull'impossibilità di riconoscere i desideri costruisce una delle strutture opache della finzione. Lo sforzo del racconto è quello di comporre in una ritualizzazione marcata la forza dei sentimenti, l'attrazione violenta e esclusiva che domina i protagonisti e li divide più di quanto non avvenga a causa del "soggetto apparente" del film: contrasti tra prigionieri e vincitori, conflitti tra culture diverse, diverse concezioni dell'onore e della vita. Lo scenario scelto da Oshima in questo film per elaborare e approfondire il costante rapporto tra eros e rito è un campo di prigionia durante la seconda guerra mondiale. Il campo è un luogo circoscritto e regolato da norme rigide e dure, codificato nella tradizione del cinema di guerra, ma se la fabula racconta un aspetto della guerra, il discorso filmico disattende la fabula, la complica fino a cancellarne progressivamente i significati più elementari e, come avviene nei testi narrativamente rilevanti e fecondi, il film funziona nello scarto ripetuto e dilatato tra la fabula e il discorso, tra le strutture evidenti e la proliferazione "romanzesca" scatenata dalle strutture più profonde, tra l'ordine del racconto e l'ordine della messa in scena.

Il racconto parte da un contatto fisico e sessuale che nega il principio stesso su cui si reggono e si fondano il campo di prigionia e le dissonanze di due culture che si fronteggiano. *Il giallo* e il *bianco* non possono che sfiorarsi, la coercizione produce una rarefazione dei contatti e l'odio e la passione scivolano solo attraverso lo sguardo, ed è il *regime dello sguardo* il processo che elabora il destino narrativo dei personaggi. Oltre agli sguardi, che collocano i vari personaggi uno accanto o contro l'altro e ne definiscono i ruoli, gli unici contatti sono colpi, percosse, invettive.

L'ordine immobile e le interdizioni su cui poggiano le certezze pratiche del campo sono sconvolti dall'arrivo di Jack Celliers (David Bowie). Il suo corpo, percepito come divino e demoniaco e non come corpo da amare dal comandante del campo Yonoï (Ryuichi Sakamoto), trasforma il film di guerra in una guerra dei desideri, in una distonia insanabile tra un inconscio giapponese e un inconscio occidentale. Da una parte l'impossibilità logica di riconoscere e ammettere il proprio desiderio, dall'altra la volontà di un riscatto che sia oblio di cose passate e lontane, ma vive e dolorose.

I conflitti e le dissonanze tra il *giallo* e il *bianco* trovano, nel discorso del film, alcuni punti di intersezione capaci di provocare un rovesciamento degli stati narrativi e la sostituzione finale di un ordine vittorioso degli occidentali su quello degli orientali. Il racconto comunque non riesce a colmare i "buchi" che minacciano i personaggi e il film non sutura i vuoti, quasi a confermare l'impossibilità profonda che due universi simbolici differenziati si identifichino.

Al centro, David Bowie

La spartizione immaginaria del *campo*, nella sua doppia accezione di luogo di prigionia e di zona della rappresentazione, riguarda in primo luogo Celliers e Yonoï e i loro doppi "normalizzati": Lawrence e Hara. Yonoï e Celliers si confrontano emotivamente e si sfidano in una contesa che è d'amore e di affermazione di una identità minacciata e incupita da fallimenti e da ricordi, Hara e Lawrence, invece, si scambiano idee sull'onore e sul suicidio, lasciando affiorare le crudeltà e l'umanità che contrassegnano anche una situazione di guerra.

Yonoï e Celliers si somigliano, entrambi prigionieri della memoria e dell'immaginario tentano di diventare dei superuomini; Hara e Lawrence sono dissimili, lontani, rappresentanti di culture troppo differenziate per essere reciprocamente intelligibili, nonostante una vaga solidarietà sul piano simbolico.

La spartizione di campo e il riconoscimento delle differenze e delle somiglianze sono scanditi in alcuni frammenti del testo in cui il senso moltiplica le proprie virtualità e in alcune scene in cui si condensano le figure e i nodi che il discorso filmico si incarica di sciogliere.

Il processo segna il primo incontro tra Yonoï e Celliers, il *giallo* scopre il *bianco*, sente, senza capire e riuscire a decifrarla, una forte attrazione. Yonoï e Celliers sono nemici in una relazione di stretta lontananza simbolica rafforzata dalla distanza mentale. L'erotismo nella lontananza fisica e mentale non può che esprimersi nello sguardo e Celliers, che mantiene un comportamento gelido e sprezzante, non esita a mostrare la schiena nuda per rivelare tracce di ferite, di cicatrici, ma soprattutto la nudità di una parte del corpo a cui corrisponde una difesa ostinata: coprire la propria identità. «Il mio passato mi appartiene» afferma deciso, e il film lascerà scoprire allo spettatore che nel passato sono custoditi il segreto di Celliers, la sua infelicità, la condizione del suo essere soldato e di vivere per affermarsi e riconoscersi evitando di deludersi ancora una volta. Celliers verbalmente blocca — e la cosa si ripeterà — il tempo narrativo, imponendo un arresto che ne sposta il decorso. Il passato gli appartiene ed è il passato a sostituirsi al tempo del campo di prigionia, a risucchiare lo scenario di guerra in uno scenario di memoria.

Yonoï è subito conquistato, stregato dagli occhi e negli occhi di Celliers e non riesce a giustificare quell'attrazione irresistibile. Capisce indirettamente che sono gli occhi e i colori del nemico a catturarlo e prima dell'esecuzione simulata lo fa bendare, affinché i soldati del plotone «non vedano i suoi occhi». Celliers appare all'inconscio

giapponese come un dio, un fantasma, un ricordo e Yonoï affrontandolo, dopo che Celliers ha trasgredito l'ordine di digiuno, stordito e stupito gli chiede: «Chi credi di essere, uno spirito maligno?»
Yonoï fa curare il suo spirito maligno, la sua magnifica e distruttiva ossessione, evita di ucciderlo, di punirlo. È debole. Insegue un passato di gloria e di onore mancato molti anni prima. Nel 1936, durante una rivolta, i suoi compagni ufficiali lo avevano lasciato a morire per ultimo e suo malgrado ha continuato a vivere: vigliaccheria, fermato e salvato all'ultimo momento? Il testo non rivela nulla. Yonoï sembra non avere ricordi, solo Celliers può ricordare tutto, solo a Celliers sono consentiti flash-back che sono memoria e sogni, *rêveries* e incubi. Il suo antagonista è costretto da quel suicidio "mancato" (il film mostra con lucidità impassibile il coraggio e la paura necessari per fare hara-kiri) a ripetere e a moltiplicare gli atti mancati.
Mentre lo sente urlare in fuori campo, Lawrence non esita a dire che «vive nel passato» e anche per questo non ha la forza di comandare, di farsi obbedire, non riesce a battersi in duello con Celliers, non lo fa realmente fucilare. Riesce solo a allenarsi per duelli che non combatterà più, a rispettare passivamente un'idea astratta di ordine. È un'ombra senza quiete: il passato non gli appartiene, è il passato che lo tiene prigioniero, è lui ad appartenergli; il passato non è dentro di lui, è lui a essere incapsulato e condannato a vivere nel passato.
In una lenta e lunga semisoggettiva guarda schierati tutti i prigionieri, chiamati a assistere al suo vano tentativo di uscire dal passato affermando la sua autorità e minacciando di morte un ufficiale che non vuole rivelargli il nome di alcuni soldati.
Ma è Celliers, riconosciuti i desideri e le incertezze di Yonoï, a ricollocarlo nel suo tempo, a "sospenderlo" con un abbraccio e un bacio che, rallentati e scomposti nella successione dei movimenti, non svelano una omosessualità già sufficientemente esplicitata, ma sottolineano con l'effetto ottenuto da Oshima in fase di sviluppo, la sospensione del tempo della narrazione e del racconto accomunando definitivamente i destini di Celliers e di Yonoï costretti a morire e a sparire dal *campo* perché già morti.

Ryuichi Sakamoto, Jack Thompson e David Bowie

Il nuovo comandante del campo fa calare Celliers in una buca. Interrato, Celliers sente cantare i suoi compagni e muove lentamente le labbra. "Il passato che torna" e di cui aveva parlato a Lawrence ritorna in una fantasia che istituisce una omologia tra Celliers e i suoi ricordi. Muore e morendo diventa uguale alle sue memorie e alle sue fantasie, quelle fantasie luminosissime e pacate di un'infanzia vissuta in campagna, in un giardino pieno di fiori e con un fratello che, come un angelo mostruoso, non invecchia, non cresce, rimane identito nel tempo, un angelo mostruoso con una voce limpidissima e una gobba. Celliers non lo difende e non lo protegge durante il rito di iniziazione al *college* e il senso di colpa non lo abbandona per tutta la vita, si fissa nelle fattezze infantili e immutabili del fratello minore che sembra oggettivare la stabilità delle colpe e delle delusioni/tradimenti. «La mia specialità», sostiene Celliers, «è deludere gli altri, che è poi il peggior modo di tradire».
I ricordi del fratello, immutabile e indifeso, turbano la messa in scena, i colori, le geometrie del *campo* (di prigionia) e funzionano non tanto come semplici digressioni o flashback di raccordo quanto come ulteriore testo complesso, parallelo, appena velato dallo scenario principale. Un altro testo che insiste su un versante della messa in scena come il passato lavora sul presente: il procedimento narrativo assume così l'economia di un processo mentale.
Poco prima di morire, o appena morto, Celliers torna nel giardino, dove ritrova il fratello e riconosce di essersi comportato male, ma il fratello è felice di rivederlo e riprende a cantare: nella memoria nulla muta. Celliers diventa un suo sogno e i suoi capelli biondi, ormai bianchi nella luce notturna, sono quelli di uno spirito maligno angelicato.
Yonoï si avvicina, taglia una ciocca di capelli con un gesto religioso e amoroso, lo saluta militarmente, mentre una farfalla notturna si posa sulla fronte di Celliers come ultima marca di una pulsione che ha sconvolto il racconto spingendolo nel fuori tempo dell'interdetto.
Passano quattro anni e i vincitori giapponesi sono ora sconfitti. Hara è tenuto prigioniero e Lawrence si reca a trovarlo prima della sua esecuzione. Parlano di Yonoï, del passato prossimo, ricordano la notte di Natale in cui Hara, ubriaco di saké, aveva liberato Lawrence e Celliers. Il colloquio è chiuso nello spazio della cella e della memoria e, inquadrate dall'alto, due culture tornano a confrontarsi senza poter stabilire una egemonia, continuano a scrutarsi anche nel rovesciamento delle parti. Non è possibile chiudere il racconto circolarmente o suturare il tempo, perché il tempo si arresta, ribalta la scena, apre il testo all'intensità e alle emozioni di un tessuto narrativo in cui si intrecciano la malattia del ricordo e l'impossibilità di ricordare, la storia di guerra e gli universi culturali, la storia d'amore che resiste ai riti e l'erotismo annodato all'impossibilità delle relazioni fisiche. E Hara, con gli occhi inumiditi dalle lacrime, ripete disperato: «Buon Natale, Mister Lawrence». La narrazione si chiude con un arresto definitivo del tempo su questa immagine fissa quasi a differire l'incontro con la morte.

Merry Christmas Mr. Lawrence
(Furyo)

Gran Bretagna, 1982. Colore. ***Regia:*** Nagisa Oshima. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Nagisa Oshima e Paul Mayersberg, dal romanzo *The Seed and the Sower* (e i racconti *A bar of Shadow* e *The Sword and the Doll*) di Laurens van der Post. ***Direttore della fotografia:*** Toichiro Narushima. ***Operatore di macchina:*** Hiroaki Sugimura. ***Suono:*** Mike Westgate. ***Aiuto-regista:*** Lee Tamahori, Jonty Barraud, Geoff Hill. ***Montaggio:*** Tomoyo Oshima. ***Scenografia:*** Jusho Toda. ***Costumi:*** Masaru Arakawa. ***Musiche originali:*** Ryuichi Sakamoto. ***Produzione:*** Recorded Picture Company, in associazione con Cineventure, TV Asahi, Oshima Productions. ***Produttore:*** Jeremy Thomas. ***Interpreti:*** David Bowie (mag. Jack "Straffer" Celliers), Tom Conti (col. John Lawrence), Ryuichi Sakamoto (cap. Yonoï), Takeshi (serg. Gengo Hara), Jack Thompson (col. Hicksley), Johnny Okura (Kanemoto), Alistair Browning (De Jong), James Malcom (fratello di Celliers), Chris Broun (Jack Celliers bambino), Yuya Uchida (com. della prigione militare), Ryunosuke Kaneda (col. Fujimura), Takashi Naito (ten. Iwata), Tamio Ishikura (pubblico ministero), Rokko Toura (interprete) ***Durata:*** 2 h 04 m. ***Distribuzione:*** Medusa.

Tradimenti: la coscienza di una sconfitta

Gian Maria Guglielmino

Ecco una commedia che in teatro, sua sede naturale, si presenta con un tale taglio cinematografico da lasciarsi quasi guardare come un film, e forse come un film che maschera con l'ingegnoso mestiere una elegante futilità. Ma ecco anche un film che della stessa commedia, rispettando il testo pressoché alla lettera, sembra cogliere anche il "sottotesto" più allusivo e significante, e quindi lo spirito più autentico, il tono più pertinente, e addirittura proprio i tratti più specifici di quella perspicua "teatralità" in cui si riconosce un grande autore come Harold Pinter. È il caso di *Tradimenti* (Betrayal), opera relativamente recente (1978) del commediografo inglese, che in versione italiana, con traduzione di Elio Nissim e Laura del Bono, è stata messa in scena nella primavera del 1982 da Giuseppe Patroni Griffi, avendo a protagonisti Sergio Fantoni, Ilaria Occhini e Duilio Del Prete, e che ci viene riproposta dal film omonimo diretto in Inghilterra da David Jones e interpretato da Jeremy Irons, Patricia Hodge e Ben Kingsley, tre attori mirabili che trovano degnissimi doppiatori italiani sul filo di una accorta traduzione fornita questa volta da Tullio Kezich.
Ora, quello di una commedia che faccia pensare a un film quando è debitamente rappresentata su un palcoscenico e riveli viceversa la sua vera e più efficace modulazione teatrale quando viene trasportata sullo schermo, è certamente un fatto, un rimescolamento, che si pone abbastanza fuori dalla regola. Ma non troppo diversamente, per citare soltanto un altro caso, anche questo attuale, di una commedia come *Jimmy Dean, Jimmy Dean* che, messa in scena in America da Robert Altman non ha, come si dice, "passato la ribalta" e si è risolta in un disastroso insuccesso, mentre invece, trasferita tale e quale sullo schermo dallo stesso regista, sta raccogliendo notevoli attenzioni e consensi, almeno in Europa. E poi, di quale regola si può ancora parlare, di quale logica classificatrice, di quali rigorosi "specifici" filmici e scenici, da quando la televisione non fa altro che rimescolare ogni forma di espressione per immagini e parole, e il video onnivoro riduce alla sua indifferente dimensione "mediale" non soltanto cinema e teatro, ma inchiesta, dibattito, attualità, persino giochi e intrattenimenti d'ogni sorta?
Ma torniamo a *Tradimenti.* È una commedia che comincia dalla fine e le cui vicende sono ripercorse all'indietro, attraverso una serie di quadri che man mano risalgono il tempo e ringiovaniscono i personaggi, lungo un arco di nove anni. Ma è importante sapere subito (perché proprio nella particolare natura del procedimento tecnico c'è la chiave giusta del testo) che il flashback non corrisponde stavolta ai ricordi di alcun personaggio e il "tempo perduto" non è quindi rivisitato da alcuna memoria soggettiva. Difatti non ci sarà un ritorno al presente, in conclusione, e resta quindi escluso ogni patetico conforto tratto dall'analisi del passato, e tanto meno anche un minimo spicco di quella vera realtà delle persone e dei fatti che, nella più alta poetica della memoria, quella proustiana, si raggiunge infine nel "tempo ritrovato". Qui, al contrario, lo "sguardo indietro" è impietosamente freddo e oggettivo: vien da pensare

a un registratore il cui nastro scorre a ritroso e viene fermato ogni tanto, a resuscitare un lacerto di vissuto, per poi scorrere ancora, sino a bloccarsi per sempre al suo stesso inizio. E non ne esce che lo smascheramento retrospettivo di un intrico di "tradimenti", appunto, dove ancora più amaro e desolante del fatto che "tutti tradiscono tutti" (che è anche l'osservazione più facile da farsi) c'è quello che ciascuno tradisce se stesso negandosi alla coscienza della sua vera parte, dei suoi autentici sentimenti e dei suoi gesti umani, in una recita sociale che ha per unica posta una comune accomodante sopravvivenza, sia pure non del tutto indolore, e che procede in una trama di convenienti illusioni, di taciti patteggiamenti e di reciproci inganni.
Luogo di questa recita è un *milieu* londinese alto-borghese e intellettuale. Protagonisti ne sono un ricco editore, Robert, sua moglie, Emma, e un agente letterario, Jerry, che di Robert è da sempre l'amico più stretto e che di Emma è stato l'amante per sette anni. Si dice "è stato", perché all'inizio della commedia (e cioè al termine della vicenda) la relazione è finita da due anni. E quanto tutto sia ormai consumato, annebbiato dal tempo che è trascorso, stinto persino in un ricordo che si rivela confuso e distratto, lo si avverte quando Emma torna a cercare Jerry, ma soltanto come un amico (o un complice) cui confidarsi, e i due "ex" si ritrovano faccia a faccia nell'appartato angolo di un pub. Fra imbarazzi, reticenze, notizie sui rispettivi coniugi e rispettivi figli, caute confidenze lasciate però sospese nel dubbio (Jerry sospetta che la moglie gli sia infedele, Emma sembra ammettere che un terzo uomo, uno scrittore del *clan*, sia entrato o stia per entrare nella sua vita, ma stancamente, in un rapporto che si prospetta elusivo e senza illusioni) la donna insinua pure qualche accento teso a risvegliare antiche corde di tenerezza, ma l'eco è sorda, solo un brusio di parole sillabate opacamente, ora che tutto è finito.

Tempestosa resa di conti

E finito, del resto, è anche il matrimonio di Emma, come lei adesso racconta. Nella notte precedente ha avuto con il marito una tempestosa e finalmente definitiva resa di conti che si è conclusa con la comune decisione di separarsi. In particolare (con un trauma probabilmente dovuto meno al dolore che alla sorpresa) Emma ha in questa notte appreso che Robert l'ha sempre tradita e che quindi ogni proprio rimorso (se ne ha avuto) per i torti di cui si riteneva unica colpevole risulta ora crudamente beffato dalla vanificazione totale che il reciproco inganno infligge al significato e alla ragione stessa della sua vita coniugale.
Ma Jerry, davanti a questa situazione, si mostra preoccupato soltanto della sua "parte". «Le hai detto di noi?» chiede. E Emma: «Non potevo farne a meno. Ci siamo detti tutto». E mentisce. Perché, senza informarne l'amante, e quindi consumando nei suoi confronti forse il più sottile (o il più vile) di tutti i tradimenti, in realtà è da ben quattro anni che la donna ha confessato a Robert la sua relazione con Jerry, e da allora dunque si è fatta in certo senso complice di un marito che (a parte una propria cattiva coscienza dagli altri ancora insospettata) trova nel suo abituale abito di sarcastica cupezza la dissimulazione conveniente, da una parte, a conservare un'amicizia che ritiene forse più importante di ogni altro rapporto e, dall'altra, a evitargli una spiacevole drammatizzazione di un fatto che, visto con un certo distacco intellettuale abbastanza cinico, può anche essere considerato discretamente "banale".
Ma intanto scatta la prima delle didascalie — «Due anni prima» — che riportano la vicenda indietro nel tempo, ecco quel nastro del registratore che scorre a ritroso, e si blocca ogni tanto... Due anni prima, appunto, quando Emma e Jerry, un giorno, incontrandosi come d'abitudine nel "nido" un po' squallido del loro amore, un piccolo appartamento fuori mano, si decidono a constatare, con una calma e malinconica desolazione, che se questi loro incontri pomeridiani diventano sempre più radi e più difficili non è perché lui vada troppo spesso in America per il suo lavoro o perché lei si trovi troppo presa da una galleria d'arte di cui si occupa, ma perché qualcosa fra di loro non funziona più, perché il rapporto si è logorato...

Patricia Hodge, Jeremy Irons e Ben Kingsley

E invece, ancora "due anni prima", com'era tutto diverso: un incontro nello stesso "nido", con la gioia di ritrovarsi dopo un tempo di forzata separazione... e lei, Emma, che si guarda bene, per la paura di provocare complicazioni e di rovinare tutto, di raccontare all'amante che pochi giorni prima, a Venezia, dov'era in vacanza con il marito, per caso era capitata in mano a Robert una lettera che Jerry le aveva indirizzato presso un'agenzia, e n'era conseguito non certo uno stringente interrogatorio ma (nello stile di Robert) una sorta di sottile quanto insostenibile tortura psicologica tale da farle infine confessare, quietamente, la loro relazione...
E si va ancora indietro, dopo quella "scena veneziana", sino al momento in cui Emma e Jerry visitano l'alloggio che sarà il loro rifugio e decidono di affittarlo, fanno finta di credere che non sia poi tanto triste... e ancora indietro, sino all'inizio di tutto, in una festa di carnevale in casa di Emma, quando una discreta sbornia consente a Jerry di trovare il coraggio per manifestare alla moglie del suo migliore amico un amore (o soltanto un desiderio) ch'egli cova evidentemente da tempo e del quale la donna pare del resto già abbastanza consapevole quando trova l'uomo nella stanza dove si apparta per ravviarsi i capelli e ne riceve la dichiarazione con un apparente divertito stupore, ma in realtà con una solidale tenerezza che si suggella con una stretta di mano, prima di tornare fra familiari e amici, che è già pegno d'intesa e reciproca promessa.
Più o meno, la "materia" del testo (che in se stessa è abbastanza "comune", e che a prima vista può dunque apparire disdicevole a un autore solitamente originale come Pinter) è tutta qui, salvo a sottolinearne meglio quell'aspetto, parallelo alla vicenda amorosa fra Emma e Jerry, e in certo senso a essa contrapposto, che è da vedersi nell'amicizia fra Jerry e Robert, in questa forma di complicità tutta maschile che, dai ricordi universitari alle intese (o ai dissensi) professionali, con un particolare, quasi simbolico rilievo nei ricorrenti accenni al piacere di quelle pur sempre rimandate partite a squash («ma non è solo la partita, poi c'è la doccia, la birra fresca, i discorsi da uomini») sembra delineare, come è stato notato, «un cerchio di solitudine e di silenzio intorno alla donna» (e non sarà infatti la donna, come si è visto, con i suoi tradimenti, a distruggere quell'amicizia, quella complicità maschile, che nei momenti "difficili", o semplicemente imbarazzanti, trova soccorso nelle tante bottiglie sempre

a portata di mano e negli innumerevoli bicchieri che Jerry e Robert non fanno che riempirsi a vicenda).
Ma se la materia stessa è usata nel caso da Pinter nello stesso modo in cui è da intendersi sempre il suo linguaggio, e cioè nel senso di un rimando costante dalla "lettera" a "qualcosa d'altro", da un "testo" a un "sottotesto", resta che un soggetto, uno scheletro drammaturgico di natura così "normale", così pericolosamente prossima al classico "triangolo" e ai conseguenti schemi della commedia borghese più tradizionale, implica qualche rischio di sfalsamento e di equivoco nel fatto interpretativo. E non soltanto per sprovvedutezza dell'interprete.
Tutt'altro che "sprovveduti", per esempio, sono certamente il regista Patroni Griffi e attori come Fantoni, come Del Prete, come la Occhini, cui si è affidata, come detto, la rappresentazione di *Tradimenti* sui palcoscenici italiani. Eppure, cosa è successo perché si sia potuto pensare che la commedia rischiasse di farsi scambiare «per un raffinato esempio di teatro da boulevard»? E perché, a dispetto delle più ambiziose intenzioni riconoscibili nel testo, accadeva di constatare che, «nella realtà, ciò che veramente funziona, o che per lo meno appare più evidente allo spettatore, è il congegno di una macchina drammaturgica perfetta che finisce col rendere la commedia così accessibile e piacevole, così piena d'echi di teatro tradizionale»? Rispetto a questi sintomi, avvertiti un po' da tutti, non si può non concordare con la diagnosi dello stesso critico che si sta citando, Roberto De Monticelli: «Può darsi che questa sia una conseguenza della regia di Patroni Griffi, giocata più sul piacevole che sull'angoscioso: ci era apparsa, alla lettura, una commedia di pause, di momenti allibiti, di brividi sinistri e misteriosi, e ci siamo ritrovati davanti a una commedia di brillante conversazione, scorrevole ed elegante... Impeccabile lavoro degli attori, d'accordo. Ma sul piano del grande mestiere italiano, che è sempre estroverso, decisamente gestualizzato, con toni che non sono mai sfasati rispetto ai sentimenti». E sottoliniamo quest'ultima osservazione, perché ci sembra veramente fondamentale, dal momento che nel teatro di Pinter quel rimando cui si è appena accennato fra la "lettera" e "qualcosa d'altro", fra "testo" e "sottotesto", implica e richiede necessariamente, in sede di recitazione, proprio uno "sfasamento" continuo del tono, e non soltanto rispetto ai sentimenti dei personaggi, ma più in generale, anzi in assoluto, nei confronti di ogni situazione psicologica o emotiva e di ogni suo significato che sembri più direttamente percepibile.

Il linguaggio di Pinter

Per quanto riguarda invece quell'"impressione cinematografica" (quel "sembrare un film") che ha caratterizzato la rappresentazione di *Tradimenti* almeno nell'edizione italiana, c'è da dire che essa è stata certo accentuata dal regista e dallo scenografo Pier Luigi Pizzi con un dispositivo di pannelli scorrevoli che è sembrato far risaltare, all'occasione, come è stato scritto, «i *piani ravvicinati* degli attori o, viceversa, i *campi medi*, i *totali;* e da introdurre poi, nei passaggi particolari di data e d'ambiente, effetti di *dissolvenza*». Ma era questo un modo del tutto legittimo, pertinente, di risolvere i problemi scenici di uno spettacolo il cui taglio cinematografico è suggerito proprio dal testo sia nella sua struttura, con quel procedimento a flashback che è connaturato al film e che perciò non può non richiamare lo schermo anche se usato eccezionalmente sul palcoscenico, e sia nella stessa articolazione di scene, dialoghi e pause che dimostrano come il linguaggio di Pinter (e qui s'intende il linguaggio espressivo nel suo complesso, non quello strettamente verbale, o letterario) sia stato influenzato, diciamo pure arricchito, dalla ormai lunga esperienza cinematografica che il drammaturgo inglese ha compiuto come sceneggiatore, e la cui importanza si può misurare soprattutto nelle preziose collaborazioni con Joseph Losey in tre film memorabili come *Il servo* (1963), *L'incidente* (1967) e *Messaggero d'amore* (1971).
Esperienza non certo occasionale o secondaria, dunque, se già dal suo inizio, quando Pinter ricavò da un breve romanzo altrui (di Robin Maugham) la tessitura scenica e

Patricia Hodge e Ben Kingsley

dialogica di quel lucido apologo sociale e di quel sottilissimo, inquietante studio psicologico che fu poi, nella realizzazione di Losey, *Il servo*, proprio lo stesso Losey poteva scrivere: «Malgrado sia il suo primo lavoro cinematografico, e il soggetto non sia suo, l'impronta di Pinter si sente nettamente in tutto il film, e quindi il dialogo diventa più importante in questo caso di quanto lo sia generalmente. Le parole di Pinter sono poche, laconiche, esatte. Hanno un proprio ritmo che deriva dal fatto che egli ha capito subito che le parole nel cinema hanno molti e diversi valori e funzioni: talvolta basta una parola sola, talvolta occorre una scena per intero, con un inizio, una parte centrale e un finale, ma con immagini, fra i dialoghi, che scorrono anche più a lungo delle parole stesse. Pinter ha capito l'importanza dei dialoghi usati come effetti sonori, delle parole che sono musica e poesia, e che aiutano a determinare il ritmo e lo stile del film. Egli ha capito inoltre come molto spesso gli esseri umani adoperino le parole per bloccare il bisogno di comunicare».
Quello che più importa rilevare adesso nel discorso di Losey è quell'accenno al ritmo dei dialoghi e a quelle «immagini che fra i dialoghi scorrono anche più a lungo delle parole». Ebbene, quel ritmo, quella cadenza che lascia spazio alle immagini, possiamo trovarli non soltanto nelle sceneggiature, ma anche nelle commedie di Pinter. E poiché le immagini sono da identificarsi nel caso soltanto con i volti umani, e siccome i volti umani riescono "leggibili" soprattutto nei "primi piani" consentiti dal cinema, ecco che non stupisce come le stesse commedie, scontata la perdita di quella comunicazione diretta e di quella percettibile "fisicità" che unisce interpreti e pubblico nel rito del teatro, possano trovare sullo schermo una rappresentazione più compiuta, sfaccettata e intensa di quella possibile sulla scena.
Ovviamente il patto è che, sullo schermo, la commedia di Pinter resti la commedia di Pinter e che sia lo schermo stesso a adattarsi a essa, e non viceversa. Come avviene appunto nel film diretto da David Jones (non dimentico in questo suo primo lungometraggio della sua esperienza di regista teatrale) e come non poteva del resto non avvenire dal momento che a garantire la fedeltà al testo c'è lo stesso Pinter, che in veste di sceneggiatore si limita a pochissimi ritocchi del suo testo teatrale, aggiunge

Ben Kingsley

soltanto le fugaci apparizioni del figlio più piccolo di Emma e Robert, di quello già adolescente di Jerry, di una baby-sitter e della padrona di casa che affitta l'alloggio ai due amanti (in quest'ultimo caso ritagliando magistralmente in pochi tratti una figuretta sapidamente maliziosa), e per il resto, si direbbe, si limita a sorvegliare che tutto sia in ordine, che gli ambienti siano reali — quei soggiorni stracarichi di libri ma anche di arredi raffinati come quello di Emma e Robert, quella stanza invece anonima e grigia in cui si rifugiano Emma e Jerry, quei pub discreti, quei ristoranti eleganti dove i due uomini meno si preoccupano del cibo che dell'annata di un buon vino italiano, quella bellissima stanza d'albergo a Venezia che si affaccia su un Canal Grande che è poi un "fondale" di repertorio — e che tutta la scenografia, insomma, che il cinema consente di allargare e di precisare in misura maggiore del palcoscenico, risulti tuttavia "giusta", e non esorbitante, non distraente, dalla linea rigorosa della commedia.
E poi, ecco, la carta decisiva degli interpreti. Quel Jeremy Irons così bravo nel ruolo di Jerry a trascorrere retrospettivamente dall'imbarazzante e pavido atteggiamento che ne smaschera tutto il misero egoismo in quell'incontro con l'ex amante che chiude la vicenda (e apre la commedia: c'è da ripeterlo?), sino all'aspetto tanto più vivo e "romantico", con quel viso affilato e gentile, i capelli spioventi sulle guance, la gentilezza accattivante dei gesti e degli sguardi, con cui appare negli episodi che riguardano il suo amore con Emma, per mostrare infine un ringiovanimento persino sproporzionato in quell'arco di nove anni quando con la sua sbornia di spasimante deciso a tutto sembra intenerire la donna quasi come un fanciullo un po' matto che reclama, o implora, una donazione d'affetto.

La maschera di Ben

E quel prodigioso Ben Kingsley che dietro una maschera di sarcasmo lascia magistralmente intendere tutte le repressioni che il personaggio-chiave di Robert deliberatamente si infligge. «È proprio questo che mi ha affascinato nel personaggio», ha detto l'attore. «La repressione di ogni reazione è per lui una scelta di vita, gli rende impossibile esprimere la sofferenza e questo rende più profondo il suo dolore, la sua rabbia trattenuta. Robert parla e sorride, a suo modo, ma comincia a morire dentro». Kingsley, in particolare, coglie un momento espressivo che non potrebbe essere più "pinteriano" tanto da farsi quasi emblematico di quel "teatro della minaccia" che dell'autore inglese non è stato soltanto un'etichetta di comodo, ma un'esplicazione abbastanza precisa. Ed è proprio alla sua "entrata in scena", atteso da un Jerry che ha da poco saputo che Emma ha confessato al marito la relazione. Jerry, ricordiamo, crede anche che questa confessione sia stata appena fatta, e da un incontro con Robert ha ragione di aspettarsi l'amico sconvolto e infuriato, forse violento. E dall'espressione di Kingsley, subito, quel timore sembra fondato. Quell'entrata in scena è silenziosa, lenta, e appunto carica di "minaccia", quella piega sottile dell'ironia sul volto di Robert si è come raggelata in una smorfia drammatica e sinistra. Potrebbe essere un clima da tragedia. Ma come i due uomini cominciano a parlare, ecco che subito le parole risultano sfasate, appunto, rispetto a quel clima, come è sfasato

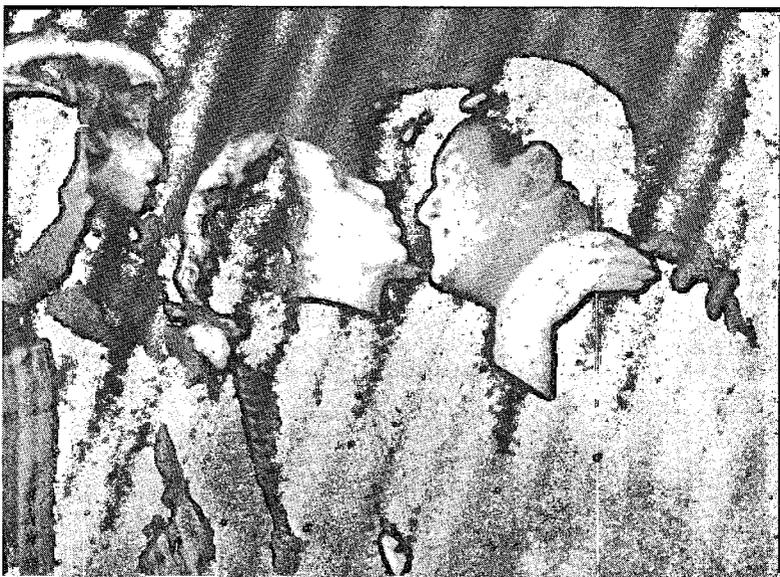
il tono della conversazione rispetto ai sentimenti e alle emozioni diverse che l'uno e l'altro vanno soffocando e mascherando fra il fair-play d'occasione e il cameratismo abituale ben aiutati, più che mai, da qualche bottiglia di whisky. E la faccenda di Emma? Ah, già: tocca proprio a Robert, con il distacco di una ritrovata ironia, informare quasi distrattamente Jerry che lui sapeva, eccome, della sua storia con Emma, ma non lo sapeva da poche ore bensì da tanto tempo, per l'esattezza da ben quattro anni...
E infine la dolce, ambigua, misteriosa e sfuggente Patricia Hodge, con il suo viso un po' lungo, un po' tirato sulle guance, con la bocca un po' avvizzita. Non proprio giovanissima, insomma, e non proprio seducente a prima vista. Eppure la sua Emma sa esprimere, in certi momenti, una bellezza dolcissima e straziante, con una luce degli occhi che si raccoglie in lunghi sguardi carichi di malinconico languore. Ma sono sguardi che altre volte sembrano naufragare nell'incertezza, in uno smarrimento spaurito, quando invece non si fanno opachi, enigmatici, non si sa se più spenti da una sorta di passiva indifferenza o più segretamente raccolti nella solitaria e incomunicabile coscienza di una sconfitta.
Ma la sconfitta riguarda tutti, è chiaro, in questa "vera" e tutt'altro che "gradevole" interpretazione di *Tradimenti* che i tre eccellenti attori inglesi offrono su uno schermo dove anche i volti, come le parole, esprimono il senso di un teatro amaro, anche crudele, i cui personaggi sono ridotti a mentire sistematicamente, a nascondere o a umiliare i loro sentimenti, a eludere la realtà psicologica, sino a mostrare tutta la loro miseria morale e la loro confusione intellettuale.
Un tempo i personaggi di Pinter erano vagabondi, barboni, poveri inetti afflitti da mania di persecuzione, e la "minaccia" si profilava loro dall'esterno inducendoli a un balbettamento sconnesso, disarticolato, su posizioni totalmente indifese e passive. E davanti a personaggi come quelli del *Compleanno*, del *Calapranzi* o del *Guardiano*, è stato scritto: «Il pubblico poteva scrollare le spalle e scaricare la responsabilità della tragedia sulla mancanza di educazione morale e di formazione civile del protagonista. Ma più difficile diventa il rifiuto di ogni coinvolgimento quando i protagonisti, come in *Tradimenti*, appartengono alla stessa classe sociale delle persone che vanno a teatro». Certo, non c'è da vedere, a questo punto, una "minaccia" che venga dall'esterno. Ma più chiara è la "minaccia" che si avverte all'interno stesso della nostra società, del nostro modo di vivere, nella falsità dei rapporti con gli altri e nell'egoismo di cui si è schiavi: una "minaccia", in definitiva, che è addirittura in noi stessi (quella di un prosciugamento interiore, di «quella vita da morto vivente» in cui Ben Kingsley vede ridotto il suo personaggio) e alla quale non si sfugge con l'ipocrita indifferenza, con la presunzione di un linguaggio "alto", che non è poi che un'altra forma di balbettamento insensato, e soprattutto con il rifiuto, conscio o inconscio che sia, di sforzarci nella difficile e anche ingrata ricerca della nostra vera identità accontentandoci invece di sostenere le parti fittizie che ci assegniamo o ci sono assegnate in una recita sociale tanto simile, così spesso, a un balletto di fantasmi.

Betrayal (Tradimenti)

Gran Bretagna 1983. Colore. ***Regia:*** David Jones. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Harold Pinter. ***Direttore della fotografia:*** Mike Fash. ***Operatore di macchina:*** David Garfath. ***Suono:*** Brian Simon. ***Aiutoregista:*** Ted Morley. ***Montaggio:*** John Bloom. ***Scenografia:*** Eileen Diss. ***Musiche originali:*** Diminic Muldowney. ***Produzione:*** Horizon Pictures Ltd. ***Produttore:*** Sam Spiegel. ***Produttore associato:*** Eric Rattray. ***Interpreti:*** Jeremy Irons (Jerry), Ben Kingsley (Robert), Patricia Hodge (Emma), Avril Elgar (Mrs. Banks), Ray Marioni (Waiter), Gaspar Norman (Sam), Chloe Billington (Charlotte a 5 anni), Hannah Davies (Charlotte a 9 anni), Michael Konig (Ned a 2 anni), Alexander McIntosh (Ned a 5 anni). ***Durata:*** 1 h 35 m. ***Distribuzione:*** Academy Film.

Porto (1934-35) di Amleto Palermi

"I disoccupati sul molo di Civitavecchia"

"Il canto dell'emigrante" (E. Da Muro Lo Manto)

"L'addio alla madre" (I. Gramatica e C. Pilotto)

Porto di Amleto Palermi ovvero gli infortuni della filologia

Guido Cincotti

Con un saggio apparso su «Immagine»[1], rivista dell'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, la studiosa nordamericana Elaine Mancini propone un caso, inusitato e per molti versi imbarazzante, di filologia cinematografica.
Merita che se ne parli, anche perché inconsuetamente esso ha avuto sia pur tardiva risonanza attraverso una nota di agenzia[2] e da questa è rimbalzato sulle pagine di qualche quotidiano[3], assumendo le dimensioni di un autentico «scoop».
Il titolo del saggio, probabilmente redazionale ma adeguato alle tesi esposte dall'autrice, è *Lettura di un film italiano antifascista realizzato durante il fascismo.* Il film è *Porto,* diretto nel 1934-35 da Amleto Palermi per la Capitani Film, una ditta minore ma abbastanza attiva negli anni Trenta e agli inizi dei Quaranta, specializzata in commedie interpretate da famosi attori di estrazione teatrale (da Armando Falconi a Dina Galli, da Angelo Musco a Elsa Merlini), ma cimentatasi pure coraggiosamente nel "lancio" di giovani comici di provenienza rivistaiola come Macario e Totò.
Registi *attitré* della Capitani Film furono dei decorosi veterani: Righelli, Brignone, Guazzoni, Bonnard, Campogalliani; oltre al più giovane Mattoli e, appunto, a Amleto Palermi, che come quasi tutti gli altri era stato un "Gastarbeiter" del nostro cinema durante gli anni della grande crisi e, rientrato in Italia dopo l'introduzione del sonoro, aveva attivamente contribuito alla "rinascita" della cinematografia nazionale.
Porto fu in qualche modo una "extravaganza" nella produzione della ditta: isoletta drammatica in una laguna di commedie scacciapensieri, compresso tra i grandi successi di *L'eredità dello zio buonanima* dello stesso Palermi e di *Re Burlone* di Enrico Guazzoni, che lo precedevano e seguivano in listino, fu un film di modico successo e di non lunga tenitura, apprezzato dal pubblico popolare e snobbato da quello *emunctae naris,* trattato con sufficienza dalla critica, presto scomparso dalla circolazione, obliato per decenni. Nessuno storico del cinema italiano — dal Pasinetti al Paolella, dal Liz-

[1] Quinto fascicolo, a. II, n. 3, marzo-giugno 1983.
[2] "ANSA", XL, n. 38, 7 febbraio 1984.
[3] "Paese sera", 9 febbraio 1984.

zani al più recente Brunetta — ne fa menzione; nessun cineclub o rassegna festivaliera o ciclo televisivo lo ha mai più riproposto, il revival del cinema dell'epoca fascista lo ha trascurato, così come il seminario di studi — con successive code polemiche su vari giornali — tenutosi a Ancona nell'autunno del 1976; né lo trovi citato nei due volumi che all'argomento dedicò la Mostra del nuovo cinema di Pesaro[4]. Di esso non restava, fino a ieri, che la puntuale "schedina" nel catalogo del Savio[5] (che, frequentatore assiduo di sale cinematografiche com'era stato fin dall'infanzia, non mostra di averlo mai visto), corredata di un giudizio, negativo, di Enrico Roma e di una lapidaria frase stroncatoria di Dino Falconi. Null'altro.
La Mancini ha modo di vedere il film e di studiarlo. Non dice dove né come (ed è già una singolarità inconsueta per un filologo), ma presumibilmente in America. Ne resta in qualche modo folgorata, ne fa un'analisi contenutistica e formale, ce ne comunica i risultati attraverso il saggio citato, e apre il "caso". Che parrebbe, stanti le circostanze, destinato a restare senza verifiche.

Ma la verifica è possibile. Per una di quelle circostanze fortuite e ahimé rare di cui spesso si alimenta la fortunosa esistenza degli archivi del film, una copia di *Porto* esiste presso la Cineteca nazionale. È parte di uno stock di ventinove film italiani degli anni Trenta, sequestrati negli Stati Uniti allo scoppio della guerra, depositati presso la Library of Congress di Washington e da questa restituiti, dopo averli copiati in 16 mm, quattro anni fa in cambio di altrettante copie di altri film. Copie d'epoca perciò infiammabili, ma in buono o discreto stato di conservazione. La C.N. le accoglie tutte, anche se alcune offrono scarso interesse essendo già disponibili in Italia: potranno comunque favorire collazioni e eventuali integrazioni.
Pervenute avventurosamente, son giaciute finora nei cellari della C.N. in attesa che a questa, afflitta da cronica indigenza, venissero forniti i mezzi finanziari necessari a programmare la "riconversione" degli ingenti stock di pellicola infiammabile tuttora esistenti. E appena questa condizione si è avverata, grazie a una provvida legge del 1983, si è cominciato a por mano a quei materiali, compreso il "fondo" recuperato presso la Library of Congress; con inevitabile lentezza e secondo un ordine di priorità nel quale, va confessato, *Porto* non occupava uno dei primissimi posti.
L'articolo della Mancini, le singolari tesi in esso esposte su un film passato nel dimenticatoio e lo scalpore suscitato rendevano doverosa un'inversione delle priorità. Abbiamo dunque analizzato la copia e ne stiamo curando, in mezzo a difficoltà tecniche dovute soprattutto allo stato della colonna sonora, il controtipo e da esso la stampa di una copia fruibile.

Questi i precedenti. Aggiungo solo che la copia visionata da Elaine Mancini non è quella della C.N. — di cui ella mostra d'ignorare l'esistenza — né può essere la copia in 16 mm della Library of Congress, che ha quella per matrice. La studiosa americana ha infatti, per sua dichiarazione, visto una copia

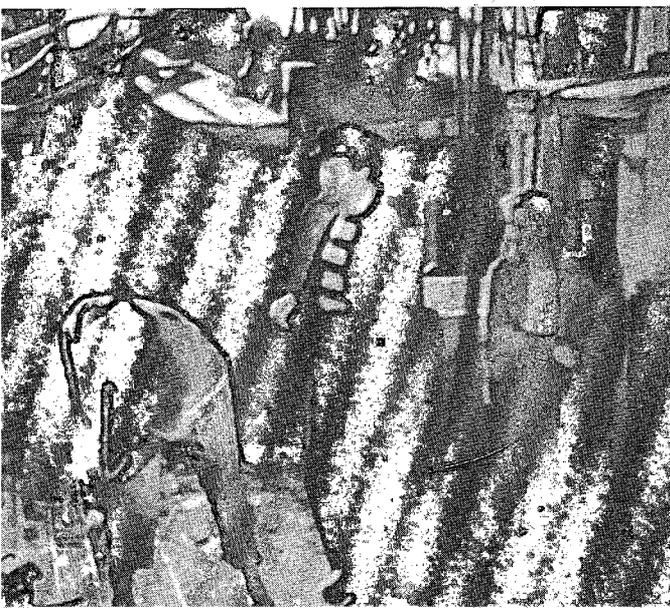
---

[4] *Nuovi materiali sul Cinema Italiano 1929-1943*, 2 voll., s.l., s.d. (ma 1978).
[5] Francesco Savio, *Ma l'amore no*, Milano, Sonzogno, 1975, p. 273.

"La madre ritrovata" (C. Pilotto e I. Gramatica)

intitolata *The Crime of Mastrovanni*, con sottotitoli in inglese, laddove la copia della C.N. è priva di didascalie e ha per titolo *Il delitto di Mastrovanni:* diverso dall'originario *Porto*, ma pur sempre in italiano. (Tornerò più avanti sulla questione del titolo, che suggerisce alla Mancini alcune illazioni).
Elaine Mancini propone del film due chiavi di lettura, «entrambe», dice, «implicitamente o esplicitamente antifasciste». La prima è offerta dal carattere «assolutamente realistico del film», che ella pone in rapporto col neorealismo del dopoguerra. La seconda è data dal soggetto, che costituisce a suo dire «un diretto attacco al fascismo».
Raccontiamo dunque, anzitutto, questo soggetto.

Mastro Vanni, padrone di un peschereccio di Civitavecchia (attore Camillo Pilotto), è stato condannato per omicidio. Lo vediamo imbarcarsi di notte, avvinto in catene assieme a altri detenuti, su una nave già carica di emigranti. Alla madre (attrice Irma Gramatica), alla moglie e alla figlioletta, venute a salutarlo, proclama con accenti commossi la propria innocenza. Un losco individuo, Pietro Sgamba (attore Nerio Bernardi) gli offre dei sigari, che Mastro Vanni sprezzantemente rifiuta.
Una ellisse narrativa introdotta da una didascalia («...molti anni trascorsero...») ci porta ai tempi attuali. Mastro Vanni, scontata la condanna («mi hanno graziato un anno per buona condotta», dirà più avanti), torna in paese, dove trova una penosa situazione familiare: la moglie è morta e la vecchia madre si è ridotta a far quasi la serva per tirar su la nipote Marietta e per pagare i debiti contratti con Sgamba, il quale, diventato padrone della casa e della barca, circuisce Marietta ormai cresciuta (attrice Elsa De Giorgi). Questa a sua volta, comportandosi come una sventata, fa ingelosire l'innamorato Salvatore (attore Piero Pastore) mostrandosi sensibile alla corte del boss, e manifesta freddezza se non disprezzo verso il padre ex galeotto. Evidentemente lo ritiene colpevole.
C'è un mistero intorno al delitto per il quale Mastro Vanni fu condannato, un mistero che coinvolge Sgamba e il vecchio marinaio Nicola (attore Giovanni Grasso jr.). Nicola sembra oppresso da rimorsi, che l'affetto e l'am-

mirazione del nipote Tonino («Voglio essere buono e onesto come te, nonno!») non fanno che acuire.
Quando Sgamba, per liberarsi definitivamente di Mastro Vanni, cerca d'intrappolarlo in un affare di contrabbando e chiede la complicità di Nicola, costui si ribella: affida al nipote Tonino, perché le consegni a Mastro Vanni, delle carte che documentano l'innocenza dell'ex galeotto, la propria colpevolezza e le malefatte di Sgamba, e va a sfracellarsi con la barca sugli scogli emergenti dal mare in tempesta. Sgamba, affrontato da Mastro Vanni, pagherà il fio della propria ribalderia, Vanni tornerà padrone e comandante della sua barca e Marietta, che già si è riavvicinata al padre, corrisponderà all'affetto sincero del giovane Salvatore.

Questo il soggetto, quale si desume dalla visione del film. Come può Elaine Mancini interpretarlo in chiave di «diretto attacco al fascismo»?
Il fatto è che la studiosa americana avanza una serie di ipotesi (che poi va trasformando in tesi apodittiche) partendo da una base, il soggetto del film, che nel suo racconto appare profondamente diverso da quello che è in realtà. Che le omissioni, gli errori, la manipolazione degli elementi narrativi spinta fino allo stravolgimento dei rapporti tra i personaggi siano dovuti a disinvolto gusto dell'invenzione o piuttosto a autentico *misunderstanding*, questo non appare chiaro. È però evidente che un contesto così manipolato rende possibili le più spericolate ipotesi interpretative.
La Mancini comincia dal titolo: *Il delitto di Mastrovanni* le sembra «abbastanza curioso e inspiegabile, dato che nel film non c'è nessun personaggio di nome Mastrovanni». Curioso e inspiegabile è l'errore in cui incorre l'autrice, dal momento che Mastro Vanni è appunto il nome del protagonista. «Vanni, Vanni!» lo invoca la madre al momento della parten-

Dall'alto: «Posso offrirti un lavoro in sottordine» (N. Bernardi, E. De Giorgi, C. Pilotto); "Mariuccia tiene sulla corda l'innamorato" (E. De Giorgi, P. Pastore); "La burbanza del nuovo padrone" (C. Pilotto, N. Bernardi)

«Tuo padre è innocente!» (I. Gramatica e E. De Giorgi)

za; «Mastro Vanni» lo interpella Sgamba quando gli offre i sigari; «Mastro Vanni» lo saluta Salvatore al momento del ritorno. Ma la Mancini ha compiuto una strana inversione di nomi, attribuendo a Mastro Vanni il nome di Pietro Scamba e assegnando al suo avversario, che nel film si chiama Pietro Sgamba, un nome immaginario: Zampa. Poi va cercando, invano, un Mastro Vanni che lei stessa ha soppresso.
Si chiede comunque perché in Usa il titolo sia stato cambiato. «Forse», suggerisce, «per cercare di non conferire alla storia il senso più generale di uno spaccato di vita portuale e per riferirla a un caso singolo»: una ragione di prudenza, quindi, in qualche modo una ragione politica. Ma il suggerimento non convince. Ritengo invece plausibile supporre che quel titolo sia stato scelto perché più suggestivo e appetibile per il pubblico d'immigrati, di cuore semplice e di gusto poco raffinato, cui il film era soprattutto destinato in America. Non diversamente *Partire* (1938) diventa in USA *Cuore napoletano*, *Il signor Max* (1937) si trasforma in *I due amori*, *Casa lontana* (1939), che già andava bene così com'era, s'incupisce in *Legittima difesa* e *Voglio vivere con Letizia* (1937) s'illeggiadrisce in *Matrimonio ideale*. Si tratta di una pratica piuttosto diffusa, ora e allora, e non si comprende perché la Mancini mostri d'ignorarla, privilegiando ipotesi di comodo.
(È mia opinione peraltro — benché non suffragata da riscontri — che il nuovo titolo possa essere stato utilizzato non solo sul mercato italo-americano ma già in Italia, forse nelle seconde visioni o nel circuito della provincia meridionale, a beneficio di un pubblico culturalmente omologo di quello dei nostri emigrati).
Il protagonista, suggerisce ancora la Mancini, «può intendersi più per un antifascista che per un marittimo che ha commesso un delitto». E perché? Perché «la prigione non si vede» e *quindi* Mastro Vanni (Scamba, per la Mancini) «può benissimo essere un individuo che viene mandato al confino». Malissimo invece: di un sillogismo già male impostato nella premessa maggiore e in quella minore — "Sgamba va in prigione"; "la prigione non si vede" — la Mancini trae una conclusione — "*quindi* Zampa va al confino" — del tutto arbitraria, cadendo nel sofisma.
Né meno spericolati appaiono gli espedienti cronologici con cui la Mancini s'industria di suffragare la sua ipotesi: poiché il protagonista è stato in ga-

"Torna il sereno fra i due innamorati" (E. De Giorgi e P. Pastore)

lera dodici anni, e al suo ritorno siamo in epoca attuale, cioè nel 1935, ecco che egli (35 meno 12) può essere stato una delle prime vittime della repressione fascista. Ma osservo: poiché la realizzazione del film va fatta risalire almeno all'autunno del 1934 (si vedano gli esterni assolati e l'abbigliamento semiestivo dei personaggi), la detrazione di 12 anni ci porta all'autunno del 1922: il fascismo, se pure già al potere, non è ancora eretto a regime, di confino non si parla nemmeno, i tribunali speciali sono di là da venire. D'altro canto, seguendo la propria tendenza alle forzature storiche la Mancini azzarda congetture insostenibili, come quella di un intervento censorio da parte della Direzione generale della cinematografia inteso a modificare il delitto "politico" in delitto comune e la condanna al confino in una condanna alla prigione. Ma nell'autunno del 1934 quella Direzione generale, nata nel settembre, andava appena organizzandosi e non era certo in grado di emanare "veline" volte a esercitare una censura preventiva (né il pur autorevolissimo Freddi[6] fa alcun accenno a episodi del genere relativi a *Porto)*; mentre un intervento sul film finito (da collocare nel gennaio o febbraio del 1935[7]) è da escludere per ragioni tecniche, dal momento che il film è realizzato in presa diretta, né si riscontrano nella colonna interventi intesi a manipolare i dialoghi e con essi le situazioni e il senso stesso dell'opera.

Non migliore plausibilità ha l'altra supposizione, peraltro appena adombrata dalla Mancini, di un'influenza nefasta esercitata sul destino del film

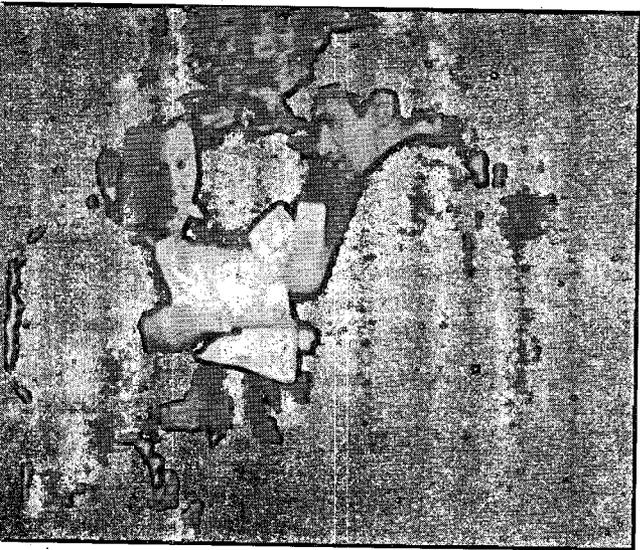
---

[6] Luigi Freddi, *Il cinema*, 2 voll., Roma, L'Arnia, 1949.

[7] Il film uscì in Italia nel marzo 1935. Il 29 luglio del medesimo anno venne presentato a New York, col titolo in italiano *Il delitto di Mastrovanni*, al Westminster Theatre: un piccolo locale sul lato ovest della 49ª strada, specializzato nella presentazione di film italiani in versione originale (prima di *Porto* vi aveva tenuto cartello per quattro settimane *L'eredità dello zio buonanima*, anch'esso diretto da Palermi e prodotto dalla Capitani). Sul «New York Times» del 30 luglio Harry T. Smith dedicò al film una recensione genericamente elogiativa: lo definiva un «romantic, old-fashioned melodrama» e rilevava il carattere «very realistic» delle scene di vita portuale. Quanto agli attori, un bel riconoscimento a Elsa De Giorgi (definita una specie di Loretta Young italiana) e grandi lodi a Irma Gramatica, che però confonde con la sorella Emma, vista due anni e mezzo prima in *La vecchia signora* dell'onnipresente Palermi.

dal giudizio negativo (oltre tutto citato in termini inesatti) del Centro cattolico cinematografico: altro organismo neonato e del tutto ininfluente al di fuori degli ambienti confessionali.
Su altre inesattezze di minor peso (sono sigari e non soldi quelli che Sgamba offre a Mastro Vanni; e la madre di costui, pur nell'avversa fortuna, non si è ridotta a far la carrettiera, come la Mancini vorrebbe) non è il caso di soffermarsi.

Assai più gravi, e addirittura sorprendenti, sono invece gli stravolgimenti cui la studiosa sottopone la seconda parte del racconto. Ella attribuisce a Mastro Vanni un altro figlio, il piccolo Tonino; il cui nonno, Nicola, sarebbe quindi il padre di Vanni e «benché abbia assistito al delitto che ha distrutto suo figlio, non trova il coraggio di dire la verità». Nientemeno. Sappiamo invece che Tonino e suo nonno Nicola non hanno alcun vincolo di parentela con Mastro Vanni, e che il vecchio, non che "testimone" del delitto, ne fu addirittura l'autore: il che rende se non altro plausibile il suo silenzio. La Mancini attribuisce invece il delitto a un altro, «un povero disgraziato», succubo di Zampa: un personaggio immaginario, che nel film non esiste.
Ormai prigioniera del groviglio d'inesattezze, di contraddizioni e di confusioni da lei stessa intrecciato la studiosa non riesce a districarsene. Conclude dunque il suo racconto individuando nel "lieto fine" «un'astuta soluzione politica»: se di Mastro Vanni, o del regista, o dei censori ministeriali, non dice.
La prima delle due "chiavi di lettura" antifasciste del film si rivela dunque inidonea, causa l'intrinseca debolezza della basi di partenza e la maldestra forzatura degli elementi di fatto, narrativi, offerti dall'opera. Così come si palesa inconsistente la congettura che un film antifascista, basato sulla persecuzione di un oppositore da parte di un "ras" locale, sia stato trasformato in un banale caso

Dall'alto: "Il ricatto di Sgamba" (N. Bernardi, "Tonino", G. Grasso jr.); "Nicola si ribella" (N. Bernardi, G. Grasso jr.); "La verità è nelle carte" (C. Pilotto, I. Gramatica)

"La rivincita di Mastro Vanni" (C. Pilotto e N. Bernardi)

di errore giudiziario dai concomitanti interventi censori di organismi ufficiali o confessionali. Ipotesi cui, oltre tutto, contraddice la conclusione della Mancini secondo cui la realizzazione di *Porto* dimostrerebbe «come, in pieno fascismo, fosse possibile una libertà artistica che potesse sconfinare nell'antifascismo». Semmai, dimostrerebbe il contrario.

La seconda chiave di lettura è data, secondo la Mancini, dai tratti stilistici e dal valore artistico del film. Qui entriamo evidentemente nel terreno più insidioso e delicato delle valutazioni personali e perciò controvertibili. La Mancini vede in *Porto* un esempio di realismo, ma di «un realismo diverso» da quello di opere come *Treno popolare, 1860* e persino *Une partie de campagne,* grazie a «una profonda cura del dettaglio, un'attenzione alle cose reali della vita, senza alcuna enfatizzazione del ludico [...], senza minimamente pensare allo spettatore»: un realismo che «non ha riferimenti con altri film coevi».
A noi il realismo di *Porto* sembra somigliare piuttosto a quello di certo melodramma popolare, debitore alla lontana di un teatro minore ottocentesco che aveva avuto da noi le sue punte di diamante in alcuni autori dialettali, soprattutto napoletani, e che in genere allignava — ancora negli anni Trenta, per poi conoscere un artificioso "revival" in tempi recenti — sui palcoscenici dei rioni Mercato, Vicaria e Duchesca, da lì effettuando frequenti e acclamate sortite verso i palcoscenici della Little Italy newyorkese. Melodramma che ha certo ascendenze naturalistiche e veristiche piuttosto che realistiche; ma che va stemperando le crudezze rappresentative dei modelli nella vischiosa melassa di un sentimentalismo strappacuore. Siamo nel dominio vasto e duraturo della "sceneggiata": dove galeotti innocenti, zampognari irretiti da maliarde, emigranti per cause d'onore, minatori disposti al sacrificio, cattivi da opera dei pupi, donne di vita pronte a "vendere il mestiere" per salvare l'amato, guappi di pronto coltello e di cuore tenero si staccano dal contesto di canzonette corrive per acquistare il carattere di personaggi a due dimensioni, tutti ombre e luci, esenti da chiaroscuro e sfumature. Nei momenti culminanti dell'azione questi personaggi si mettono a cantare, attivando con naturalezza l'impervio passaggio da una situazione veristica a una convenzione di suprema stilizzazione.
Gli ingredienti della "sceneggiata" — canzonetta compresa, come vedremo — sono tutti presenti nella vicenda di *Porto* e condizionano pesantemente le sue modulazioni stilistiche, conformemente, peraltro, a un gusto più volte affiorante nel cinema di Amleto Palermi, regista discontinuo e fin troppo prolifico, che in quel periodo sfornava in media non meno di tre film all'anno. *Porto* può farsi apprezzare per qualche rapido squarcio di vita portuale e per la turgida drammaticità delle sue "scene madri": ma nel complesso si

qualifica come una produzione di rango modesto, caratterizzata da una sceneggiatura zoppicante[8] (cui va imputata, piuttosto che a impossibili interferenze censorie, l'indeterminatezza del delitto attribuito a Mastro Vanni) e da una regia sbrigativa; e popolato da interpreti che non sono «fra i maggiori attori cinematografici degli anni Trenta», ma comprimari e caratteristi di seconda categoria o addirittura esordienti (com'è il caso di Irma Gramatica) e che, con l'eccezione di Pilotto, attore di ruvida scorza ma di sempre intensa efficacia, tendono a secondare con *outrance* le implicazioni melodrammatiche della vicenda.

Non resta, dunque, nulla della suggestiva esegesi di Elaine Mancini?
Certo, non l'incauta interpretazione in chiave politica di un soggetto che spinge tutt'altri pedali che quello di un antifascismo impossibile; non le congetture su un caso clamoroso di censura, di cui non è fornita alcuna prova e di cui non vi è traccia nelle cronache del tempo; non la riscoperta di un misconosciuto esempio di realismo cinematografico, quasi ponte di passaggio tra un mitico *Sperduti nel buio* e un *Ossessione* prossimo venturo; non la rivalutazione di una delle maggiori produzioni dell'anno (che è il 1935: l'anno del *Cappello a tre punte* e di *Vecchia guardia*, di *Don Bosco* e di *Re Burlone*, di *Casta Diva, Scarpe al sole, Lorenzino de' Medici, Amo te sola* e *Darò un milione*).
Resta però da considerare un ultimo elemento, che è poi il primo a aver attratto l'attenzione di Elaine Mancini, che su di esso fonda tutto il fragile castello della propria interpretazione del film spingendola a conclusioni già rivelatesi insostenibili. È un elemento che abbiamo tralasciato finora per prenderlo in esame dopo aver sgombrato il terreno di ogni congettura più o meno azzardata, poiché è l'unico che a un primo approccio sembra dare parvenza di attendibilità alle ipotesi manciniane.
Porto ha un antefatto o "prologo" (così come lo definiscono gli stessi titoli di testa), nel quale s'inserisce l'imbarco di Mastro Vanni sulla nave che lo porterà al penitenziario. Ma non solo quello: c'è dell'altro. Il film si apre con alcune vedute del porto di Civitavecchia (non nominato, ma chiaramente individuabile) e con una scena notturna sulla banchina. Lasciamo la parola, per la descrizione di questa scena, alla stessa Mancini: «... degli uomini affamati, malvestiti, dall'aspetto stanco, dormono o siedono per le strade. Sono là, inebetiti tra le tenebre, come in attesa. Non parlano tra di loro, non v'è individuazione dei personaggi, sono un gruppo anonimo di reietti, la cui

[8] Anche la sceneggiatura di *Porto* offre il suo piccolo mistero. L'*Almanacco del cinema italiano* del 1939 (e successiva edizione del 1943) lo accredita a Tomaso Smith, e riteniamo che a tale fonte attingano tutte le filmografie successive (Filmlexicon, Caserta-Ferraù, Argentieri-Vento, Savio, Chiti, ecc.). Sui titoli di testa il film è definito «un prologo e due tempi di A. Palermi e O. Orsini». Che il soggetto sia di Palermi sembra pacifico. Ma chi è O. Orsini? Sappiamo che Smith lavorava in clandestinità per ragioni politiche (poi anche razziali): spesso non firmava, talvolta firmava con uno pseudonimo (curiosamente, riprese a esporre il proprio nome a partire dal 1940). Ma il suo pseudonimo abituale era Tommaso Fabbri: una trasparente e quasi beffarda traduzione del proprio cognome. Perché, stavolta, O. Orsini? Elsa De Giorgi, da me interpellata, dichiara che alla sceneggiatura posero mano anche altri "clandestini". Potrebbe quindi trattarsi di uno pseudonimo collettivo.

"Di nuovo libero e padrone" (C. Pilotto)

vita sembra ridursi alla mera sopravvivenza. La macchina da presa si aggira tra quei volti inespressivi, quelle mani ciondoloni, quelle scarpe sfondate. Poi, d'improvviso, il gruppo si anima. Uno degli uomini rompe il silenzio, gridando: "Sbrighiamoci!". Tutti attraversano il campo e si dirigono verso una porta luminosa, su cui la macchina da presa avanza, sino a permettere di leggerne la scritta: *Ufficio Emigrazione.* Fine del prologo».
Questa colorita descrizione, a parte varie inesattezze, pecca per eccesso e per difetto. Per eccesso quando aggiunge particolari inesistenti — i volti inebetiti, le scarpe sfondate, ecc. —; per difetto quando fa terminare troppo presto la scena, che invece continua col trasferimento degli emigranti su una nave, dove si sistemano alla meglio in coperta. Comunque la scena c'è, e suscita interrogativi. Qual è il senso che hanno inteso attribuirle gli autori? Quale nesso segreto — poiché in apparenza non ve n'è alcuno — con la vicenda di Mastro Vanni, che di lì a poco verrà fatto salire, ammanettato, su quella stessa nave? E la nave dove va? Verso un'isola-penitenziario del Tirreno, dato che porta dei galeotti, o verso terre straniere, dove scaricherà gli emigranti?
Secondo la Mancini, questo "prologo" «ha una sua funzione assolutamente peculiare, e cioè quella di coinvolgere emozionalmente per mezzo di un'astrazione simbolica», e «oltre a costituire una suggestiva cornice alla vicenda del film, è anche una sfida abbastanza coraggiosa all'atteggiamento negativo del regime nei confronti dell'emigrazione e a un film coevo, come *Passaporto rosso,* che invece affiancava tale atteggiamento».

Ancora una volta le tesi della Mancini non convincono. Non neghiamo che la sequenza, di gran lunga la migliore del film, consegua una suggestiva atmosfera, grazie a un equilibrato gusto della composizione dei quadri e a sapienti effetti d'illuminazione, né che una certa inquietudine venga insinuata dalla sua ambiguità, dalla totale sconnessione con quel che viene dopo, assai più sciatto e corrivo. E tuttavia il principio drammatico che la governa, per quanto nobilitato dall'accuratezza della realizzazione, resta quello della "sceneggiata" d'intonazione melodrammatico-popolare. La macchina da presa, dopo essere scivolata sui volti anonimi e afflitti, pur se non «inebetiti», degli emigranti in giacchetta nera e "scoppola" calata sugli occhi, a un certo punto carrella su un volto grassoccio e rubizzo, compuntamente atteggiato, che imprevedibilmente rompe il silenzio e si mette a cantare.
Chi è costui? È il commendator Enzo De Muro Lo Manto, ugola d'oro dell'epoca nonché consorte di Toti Dal Monte, che travestito da emigrante come sulle tavole del Salone Margherita cinguetta una canzone del maestro Tagliaferri, re delle Piedigrotte Bideri, su versi del poeta Libero Bovio, che

suonano così: «Terra adorata addio, / lavoro e pane non è per me. / Parto ma il cuore mio / lo lascio a mamma, lo lascio a te. / L'uomo non è che un'ombra / cupa e dolente / che sconsolatamente / singhiozza e va!». Il coro degli emigranti si associa.
Tra le singolari omissioni della Mancini c'è anche questa: è qui, non prima, che ha termine il prologo; la sua famosa "sequenza muta", sfida alla politica repressiva del fascismo e chiave di volta di tutta la sua costruzione esegetica, non è che una garrula variazione sul tema "me ne vogl'ì' all'America". (Il tenore De Muro Lo Manto si ripeterà più avanti, prestando i propri gorgheggi a Piero Pastore che, in piedi su una barca, porta una serenata alla capricciosa Elsa De Giorgi).
Tuttavia questa volta vogliamo seguire la studiosa americana sul terreno a lei caro delle interpretazioni cifrate. Riesaminiamo allora con maggiore attenzione la sequenza: constateremo con sorpresa ch'essa rende, sì, legittima un'interpretazione politica, però di segno completamente opposto a quello da lei suggerito. La sequenza degli emigranti è preceduta, fin dai titoli di testa, da alcune visioni del porto: navi, barche, pescherecci, banchine, magazzini. Imprevedibilmente tutto appare immobile, privo di vita, in una fissità desolata non animata da presenze operose. Sulla banchina, una fila di portuali immobili al sole: disoccupati. Dodici anni dopo, al ritorno di Mastro Vanni dalla galera, i medesimi ambienti appaiono pulsanti di vita e di movimento: barche che s'incrociano in rada, ciminiere fumanti, una folla di uomini affaccendati nei mille mestieri del porto. La contrapposizione è troppo evidente per non essere voluta: dodici anni di fascismo hanno trasformato la vita del porto, di quello come degli altri porti, dei porti come dell'intero paese. Nel '22 desolazione e miseria, unico scampo l'emigrazione; nell'anno XIII dell'era fascista operosità e lavoro per tutti.
Che la morale di un film che si pretendeva antifascista sia questa?

Porto [Il delitto di Mastrovanni]

Titoli di testa

Un prologo e due tempi di A[mleto] Palermi e O[?] Orsini; ***per l'interpretazione di*** Camillo Pilotto, Irma Gramatica, Elsa De Giorgi, Nerio Bernardi, Giovanni Grasso [jr.], Piero Pastore, Massimo Ungaretti e "Tonino" [Capitani]; ***regia di*** Amleto Palermi; ***fotografia di*** Anchise Brizzi; ***ripresa sonora di*** A. [?] Del Colombo; ***Commento musicale e canzoni dei maestri*** [Ernesto] Tagliaferri, [Nicola] Valente, [Cesare Andrea] Bixio; ***versi di*** Libero Bovio; ***maestro concertatore e direttore d'orchestra*** Ernesto Tagliaferri; ***Casa Ed. Musicale*** C.A. Bixio; ***le canzoni sono cantate da*** Enzo De Muro Lo Manto.
Il film è stato realizzato negli Stabilimenti CINES. ***Registrato con sistema R.C.A. [Produzione:*** Capitani Film].

(Il film venne distribuito negli Stati Uniti dalla Metropolis Pictures Corporation. Ignota la distribuzione italiana. La copia di cui la Cineteca nazionale è in possesso misura m. 1869.

Al cinema con Giacomo Debenedetti

Callisto Cosulich

Diciamolo francamente: il nome di Giacomo Debenedetti, di questo critico e letterato che pur era vissuto per la maggior parte del suo tempo con un piede dentro il mondo del cinema, l'avevamo rimosso, se non dalla memoria, dallo scenario dei nostri plurimi interessi cinematografici. L'unico che lo aveva sempre tenuto presente, bisogna riconoscerlo, era stato Guido Aristarco, che gli aveva dedicato sei delle 438 pagine della sua *Storia delle teoriche del film* (ci riferiamo all'edizione del 1960) e lo aveva più volte riconsiderato sulle pagine di «Cinema Nuovo». Ma Aristarco, in conformità ai suoi fini, si era soffermato soltanto su un aspetto, sia pure fondamentale, dell'impegno cinematografico di Debenedetti, quello teorico. Mancava, invece, una raccolta sistematica della maggior parte dei suoi scritti, scritti che lo rivelano coinvolto in una pluralità notevole di funzioni: come critico, come notista, anche come inviato.
A colmare la lacuna è giunta la raccolta pubblicata da Marsilio, *Il cinema secondo Giacomo Debenedetti*, curata e introdotta da Lino Micciché. Anche Micciché, nella sua introduzione, nota, sia pure implicitamente, la rimozione di cui è stato vittima Debenedetti e se ne chiede il perché. La ragione che egli adduce la si ravvisa in queste righe dell'introduzione: «È... da ritenere che — al di là, s'intende, della ormai netta e "professionale" prevalenza degli interessi letterari e a prescindere dalle circostanze biografiche oggettive — l'allontanamento definitivo... che, con un paio di eccezioni... caratterizza tutta l'attività postbellica di Debenedetti, abbia avuto una delle sue concause, magari marginali ma non del tutto irrilevanti, nel sostanziale disinteresse debenedettiano al neorealismo cinematografico». Tale concausa sarà stata senza dubbio marginale per Debenedetti, ma è stata invece fondamentale per coloro che altrimenti non lo avrebbero dimenticato. Il neorealismo fu per lunghi anni la *questione* del cinema: il polo di riferimento di ogni intervento critico, di ogni polemica. Estraniarsi da tale dibattito equivaleva a emarginarsi.
D'altra parte il contributo di Debenedetti al dibattito sul cinema cessò ancor prima che i sintomi della nuova poetica apparissero all'orizzonte. La sua ultima recensione, infatti, appare sul vecchio «Cinema» il 25 marzo 1938, molto prima che la nuova generazione di critici, tenuti inconsapevolmente a balia da Vittorio Mussolini, aprisse la battaglia in favore del realismo. La scomparsa di Debenedetti dalle pagine del quindicinale fu determinata dalla promulgazione delle famigerate leggi razziali, che lo costrinsero a sbarcare il lunario collaborando (spesso senza firmarle) a una serie di non gratificanti sceneggiature, a toccare con mano, insomma, i molti vizi e le pochissime virtù di quel cinema di consumo che egli, nella sua milizia critica e saggistica, aveva trattato sempre con molta lucidità, oseremmo di-

re con rispetto, evitando accuratamente di demonizzarlo. Domandarsi quale sarebbe stato l'atteggiamento di Debenedetti in circostanze diverse, qualora egli avesse proseguito nella collaborazione al vecchio «Cinema», può sembrare allo stato delle cose perfino gratuito. Micciché fonda la sua convinzione su indizi per così dire collaterali, non essendoci alcuna prova diretta del disinteresse o, addirittura, dell'avversione di Debenedetti alla fioritura neorealista; indizi basati sulla polemica del nostro verso coloro che avevano «voluto ridurre Giovanni Verga a corifeo del verismo italiano» (e qui basta ricordare quello che significò, invece, lo scrittore per chi auspicava nei primi anni Quaranta una svolta del cinema italiano nel senso del realismo), sulla sua diffidenza mai smentita verso il cinema che non riusciva a sovrapporre all'«occhio meccanico e senz'anima della camera di ripresa», l'«occhio visionario e creativo di un poeta». Diffidenza che raggiunse il suo limite nella stroncatura riservata alla *Passione di Giovanna d'Arco*, definita «un magnifico, superbo fallimento», per avere Dreyer cercato di «ricostruire, con una testarda e impossibile obiettività cronachistica, il luogo e la storia... al di fuori di ogni piacere narrativo e di ogni dinamismo drammaturgico».

Abbiamo citato alcuni degli argomenti che Debenedetti addusse contro la *Giovanna d'Arco*, anche perché essi rappresentano l'unico episodio in cui l'autore, nella pur ferrea logica della sua "Filmanschauung", si sia lasciato andare a un giudizio estremo che ricorda per certi versi la pratica attuale di certa critica detta di tendenza. Poiché di norma Debenedetti si rivela critico pacato e equilibrato, poco amante dei paradossi, mai apodittico, sempre preoccupato, al contrario, di sostenere i suoi giudizi con una profonda cultura letteraria, musicale, artistica. Una cultura che aiutò Debenedetti a evitare, fin dagli anni Venti, l'oziosa domanda di rito, nella quale s'impelagarono tanti intellettuali suoi coetanei, se il cinema fosse o no un'arte.

Debenedetti accettò subito, e senza perplessità, il cinema tra i più interessanti fenomeni culturali del secolo, studiandone tutti i livelli e dimostrando in ciò una sorprendente modernità. Micciché si sofferma su tre esempi di tale modernità: il già citato, concreto interesse al "film medio", visto come «il luogo geometrico d'incontro e di equilibrio tra le esigenze pratiche della produzione e quelle teorico-creative del progetto letterario (soggetto e sceneggiatura)»; certe sue considerazioni sul cinema («realizza, con mezzi di efficacia inattesa, l'augurata stenografia dell'impressione») che precedono di oltre trent'anni le note riflessioni pasoliniane sul cinema in quanto «lingua scritta della realtà»; la definizione di "segno cinematografico", «che già presagisce — al di là della terminologia — le definizioni cinesemiologiche dei nostri giorni». Insomma il cinema sarà stato per Debenedetti, come egli ebbe a confessare in una nota autobiografica, uno dei «molti diversivi» del proprio lavoro critico. Ciò non toglie, però, che si è trattato di un diversivo straordinariamente fertile di intuizioni, molte delle quali hanno fruttificato proprio in epoca recente. Ed è appunto questo che assicura a Debenedetti un posto non irrilevante nella storia della teoria e della saggistica cinematografica.

Giacomo Debenedetti: *Al cinema* (a cura di Lino Micciché), Venezia, Marsilio Editori, 1983, in 16°, pp. 339, L. 18.000.

Cavi, canali, reti

Mario Calzini

La televisione via cavo è già una realtà non solo negli Stati Uniti, dove si stima che nel 1985 quaranta milioni di case (il 47% dei focolari) saranno collegate con i centri di diffusione, ma anche nei paesi europei. Il Benelux, ad esempio, è, come si dice, un paese completamente "cablato": tutte le case possono ricevere il segnale televisivo, oltre che via etere, anche attraverso una rete di cavi coassiali. In Francia e in Italia si stanno approntando programmi di "cablaggio" che dovrebbero collegare tutte le abitazioni del paese.
Notevole interesse, quindi, suscitano due libri sull'argomento: il primo, *Cable Television* di William Grant, più scientifico e pertanto adatto a chi abbia già una cultura tecnica di base, che descrive in maniera chiara e completa tutti i sistemi di trasmissione delle informazioni via cavo. Il secondo, *Cable Comunication* di Thomas F. Baldwin e D. Stevens McVoy, di agevole lettura anche per i non iniziati (purché sappiano l'inglese...). Ambedue i libri, che si completano a vicenda, danno un panorama aggiornato della situazione e rappresentano due indispensabili manuali per chi si occupa di telecomunicazioni.
La televisione via cavo nasce in America intorno al 1949 per il bisogno di migliorare la ricezione dei programmi via etere in una ristretta vallata. Robert J. Tarlton, venditore di apparecchiature elettroniche a Lanford, al semplice scopo di incrementare i suoi affari installa sul cocuzzolo di una vicina montagna una grande antenna per captare i programmi emessi a Philadelphia, a 65 miglia di distanza. Amplificati, i segnali vengono distribuiti alle case del paese mediante una rete di cavi. L'esempio di Tarlton viene seguito nell'Oregon e in Pennsylvania. Nel '61 le reti di ridiffusione sono divenute 700, nel '71 ben 2750 con 6 milioni di case servite. Negli Stati Uniti si stima, come già detto, di arrivare nell'85 a 40 milioni di utenze.
Ma perché il cavo? I due libri ne spiegano diffusamente le ragioni: all'inizio delle trasmissioni radio l'etere sembrava un campo sterminato dove si sarebbero potuti incrociare tutti i programmi possibili. Poi l'uso delle trasmissioni per usi industriali, militari, di emergenza e di diffusione dati hanno ridimensionato questa presunta vastità. La televisione ha infine tolto le ultime illusioni: un canale televisivo, a causa dell'enorme numero di informazioni che trasmette ogni secondo, ha bisogno di una grossa parte dello spettro delle frequenze (circa 6 mHz). In sostanza, l'etere diventa troppo piccolo e bisogna ricorrere a un altro mezzo di diffusione.
Il cavo coassiale non è altro che un filo di rame ricoperto da un involucro di plastica che lo separa da una guaina di alluminio. Questa guaina costituisce lo schermo che impedisce interferenze e induzioni reciproche tra segnali interni e disturbi esterni. Lungo il cavo, a distanze calcolate, sono po-

sti degli amplificatori per ovviare alla attenuazione dovuta alla lunghezza del collegamento: la qualità di questi amplificatori determina principalmente la possibilità del cavo di portare più o meno programmi contemporaneamente.
Quando gli amplificatori erano a valvole richiedevano una grande manutenzione e conseguentemente le reti erano molto costose: nel 1960 nascono gli amplificatori a stato solido (transistor e circuiti integrati), che poi entrano regolarmente in uso all'inizio degli anni '70. Con questi apparecchi si può agevolmente trasmettere una banda passante di 300 mHz e conseguentemente circa 35 canali. Oggi si installano reti che consentono minime distorsioni a 400 mHz (54 canali) e si stanno fabbricando apparecchiature per la diffusione di almeno 150 canali (banda passante di 800 mHz).
Ma oltre al vantaggio di portare contemporaneamente un gran numero di programmi c'è anche quello, non indifferente, di diffondere un segnale pulito, privo delle interferenze, degli echi e dei disturbi che la trasmissione via etere inevitabilmente comporta e, aggiungiamo noi, di far sparire la selva di antenne che deturpa le nostre città.
I vantaggi della trasmissione via cavo non si fermano qui: i due libri ci parlano diffusamente della televisione interattiva, che trasforma lo spettatore da soggetto passivo a elemento attivo: egli potrà intervenire sui programmi, determinarne l'andamento, sceglierne le conclusioni. Infatti il cavo può funzionare non solo nella direzione produttore-del-programma/utente, ma anche nella direzione opposta, cosa che la diffusione hertziana non consente.
La trasmissione via cavo facilita un altro tipo di utenza, quella per abbonamento, detta anche "televisione pagante". L'utente, per allacciarsi al cavo, deve contrarre un abbonamento mensile, che negli Stati Uniti va dai 15 ai 30 dollari al mese. Remunerata dal canone di abbonamento, l'emittente può ridurre gli spazi riservati ai comunicati commerciali e soprattutto eliminare gli spots pubblicitari che interrompono i programmi, tipici delle trasmissioni americane e ora tristemente e largamente usati dalle nostre tv private.
Nella veloce avanzata tecnologica, tipica della nostra epoca, anche il cavo coassiale sta invecchiando. Le fibre ottiche stanno prendendo il posto del filo di rame: al posto degli elettroni sarà un flusso luminoso a trasportare un numero di informazioni ancora maggiore. Si stima che nel 1985, domani quindi, le reti a fibre ottiche, oggi più costose, diverranno competitive rispetto al cavo coassiale e pertanto lo sostituiranno man mano che quelle installate risulteranno ammortizzate.
Ci si può domandare a cosa servirà tutta questa massa di canali: non si deve pensare solo alla diffusione di programmi televisivi, ma alla trasmissione dei dati, ai servizi di sicurezza delle case, all'istruzione dei ragazzi e all'aggiornamento dei grandi. Le reti di cavi ci permetteranno di ipotizzare un mondo in cui non ci sia più bisogno di andare in banca per effettuare le operazioni, nel quale si possa far la spesa senza muoversi di casa, affidare a computer centralizzati i calcoli più complessi, prenotare biglietti e posti. In Francia si prepara un elenco telefonico non più su libro ma su video, più rapido nella consultazione e sempre aggiornato!
Dalla lettura dei due libri si ricava il timore che anche in questo campo in

Italia si possa perdere l'autobus; le grandi compagnie di Stato stanno lavorando ai progetti, ma le scelte sono difficili e importanti. Il tipo di cavo, il genere di rete (si parla di rete a albero o a stella), il sistema di codificazione, possono rappresentare vie giuste o errate che saranno determinanti per il nostro sviluppo. Per questo è importante che i tecnici, ma non solo i tecnici, si avvicinino e conoscano i problemi connessi con la diffusione via cavo, la diffusione che inevitabilmente condizionerà il nostro futuro.

William Grant: *Cable television*, Reston, Virginia, Reston Publishing Company Inc., 1983, in 8°, pp. 362, ill.

Thomas F. Baldwin, D. Stevens McVoy: *Cable comunication*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1983, in 8°, pp. 416, ill.

SCHEDE

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Robert S. Withers: *Introduction to film - A guide to the art, tecnology, language, and appreciation of film*, New York, Branes & Noble Books / Division of Harper & Row, 1983, in 8°, pp. 264, $ 6,95.

Larry Langman: *A guide to American film directors - The sound era: 1929-1979*, London, The Scorecrow Press, 1981, in 8°, vol. I, pp. 387, vol. II pp. 323.

Due ampi e accurati elenchi: il primo concerne i nomi dei registi americani attivi in patria o all'estero dal 1929 al 1979, con relative filmografie; il secondo integra e completa il precedente con l'ordine alfabetico dei titoli delle opere realizzate dai registi in questione.

Frank E. Beaver: *On film - A history of the moction picture*, New York, McGraw - Hill Book Company, 1983, in 8°, pp. 530, ill.

Joseph L. Anderson e Donald Richie: *The Japanese film: art and industry*, Princeton, Princeton University Press, 1982, in 8°, pp. 526, ill., $ 52.

Terza edizione della più autorevole storia del cinema giapponese, con note sulla produzione cinematografica nipponica fino al 1981 e una introduzione di Kurosawa.

Robert Phillip Kolker: *The altering eye - Contemporary international cinema*, New York, Oxford University Press, 1983, in 16°, pp. 428, ill.

Stuart Samuels: *Midnight movies - A realing look at America's most popular cult movies*, New York, Macmillan Publishing Co., 1983, in 8°, pp. 224, ill., $ 9,95.

La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa (a cura di Antonio Costa), Firenze, La Casa Usher, 1983, in 8°, pp. 220, ill., L. 25.000.

Edito per l'omonima mostra tenutasi a Rimini tra l'ottobre e il novembre '83 (curatori: Costa, Gori, Quaresima, Redi), il libro ha fra gli altri pregi quello di indicare come alla raccolta, selezione e ordinamento di reperti sul vecchio cinema — europeo, in questo caso — si possa affiancare una riflessione più approfondita a partire dai suggerimenti offerti dall'esposizione dei materiali stessi. Così, tra le cronofotografie di Marey e le strisce di Reynaud, Antonio Costa mette in guardia sulle sabbie mobili del cinema delle origini, che va letto non prefigurandovi i tratti maturi del linguaggio e dei meccanismi produttivi, ma assegnandogli statuti e modalità di funzionamento autonomi. Ben più austero (griffe, moviole, croci di Malta) l'apparato iconografico che illustra il saggio di Riccardo Redi sulla "tecnologia rivisitata", impostato sulla confutazione della teoria che vuole la "persistenza retinica" alla base della sintesi del movimento e arricchito da un elenco degli inventori italiani che tra il 1896 e il 1910 si sono dedicati al cinema. Da parte sua Aldo Bernardini individua le caratteristiche prototipiche di *La presa di Roma* (1905) rispetto al film storico italiano, aggiungendovi un'antologia semiseria di amenità ricavate dalla pubblicistica d'epoca. *La meccanica del visibile* verifica le proprie ipotesi generali anche su un versante che si è messo in moto da poco, quello del cinema "municipale", impegnato a ricostruire luoghi, personaggi e proiezioni dei primissimi anni: se ne occupano Andrea Veneri per Reggio Emilia e Gianfranco Gori per Rimini, e le loro cronistorie rinviano direttamente all'osservazione degli avvisi teatrali, programmi di sala e frontespizi di quotidiani di cui sia la mostra sia il libro allineano un'interessante scelta. Completano il volume i saggi di Sileno Salvagnini (I pionieri di Brighton), Luigi Magarotto (La nascita del cinema in Russia), Leonardo Quaresima (Il "film d'arte" nella Germania dei primi anni dieci), e la cronologia 1816-1914 a cura di Michele Canosa e Elena Dagrada. E vista l'origine del libro, sarà il caso di ricordare che la mostra è stata organizzata dall'Assessorato alla cultura del comune di Rimini in collaborazione con la biblioteca civica Gambalunga, l'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema di Roma e la cattedra di Storia del cinema del Dams di Bologna. *(claudio camerini)*

Mario Bernardo: *La macchina del cinematografo*, Torino, Gruppo Editoriale Forma ("Fuoriquadro"), 1984, in 16°, pp. 441, ill., L. 25.000.

Un volume certamente utile a quanti si accingono a lavorare nel mondo delle immagini, ma anche a chi voglia accostarsi, con la curiosità del profano, a quell'universo che è "la macchina del cinematografo" (bressonianamente cinematografo e non cinema). È l'altra faccia della storia del cinema, quella meno conosciuta: cioè la storia delle tecniche cinematografiche, dalla mitica prima ripresa di un oggetto in movimento (l'8 dicembre 1874, quando Pierre Jules Janssen fissò su una lastra emulsionata il passaggio di Venere davanti al Sole) all'irrompere sullo schermo dei nuovi divi, gli "effetti speciali", all'olografia esaminata, nei suoi risultati, come ipotetica tecnica alternativa.
Se è difficile scrivere una storia del cinema (seguire cioè le mutazioni nel tempo di pratiche espressive i cui frutti sono sempre condizionati, è bene ricordarlo, anche dall'omologa evoluzione tecnologica), tanto più arduo è procedere nel cammino di processi scientifici che comprendono fasi multiformi, e di tutti rendere conto con un adeguato approfondimento. L'autore, prefissasi una forma discorsiva e piacevole di divulgazione, anche in ragione dei propri interessi professionali (da undici anni è, tra l'altro, docente di tecniche di ripresa al Centro sperimentale di cinematografia), ha istintivamente privilegiato il settore di sua più stretta competenza, dando perciò meno spazio — nell'economia tirannica di un unico volume — a altri momenti storici e a

altre fasi: per esempio il passaggio dal muto al sonoro e l'avvento del colore, e i tempi (con le relative apparecchiature) riguardanti i processi di edizione, dal doppiaggio al missaggio e allo sviluppo e stampa.

Tuttavia ove si pensi che una successiva edizione potrà irrobustire le sezioni citate, resta il fatto che *La macchina del cinematografo*, fitta di dati, informazioni di prima mano e analisi spesso appassionate a dispetto dell'apparente aridità dei "mezzi tecnici" presi in esame, corredata da una imponente raccolta di fotografie (alcune rarissime), si presenta come uno strumento ragguardevole per chi vuole affrontare, come aspirante addetto ai lavori o semplicemente come innamorato della vecchia lanterna magica divenuta moderna macchina del tempo, l'esaltante avventura del mondo delle immagini. L'aspetto felicemente didattico del testo trova un riscontro nell'ampio glossario e nell'indice dei nomi citati nel volume, a ciascuno dei quali corrisponde una sintetica nota storico-culturale.

Il libro, che è dedicato ad Amleto Fattori, il quale per primo ha introdotto Mario Bernardo "ai segreti della tecnica cinematografica", ha una "premessa" che aiuta, con parole che sono testimonianza di un rigoroso professionismo, a individuarne il senso: «Abbiamo cercato di contrappuntare sempre il cammino della tecnica destinata alla grande industria con quello più modesto per la produzione povera, costretta a confezionare film "stracciati". Abbiamo inoltre voluto sottolineare come il piccolo dettaglio tecnico, la griffa, la pinza, il nottolino, abbiano quasi sempre influenzato, diretto e rivoluzionato le linee teoriche dei singoli autori, mentre, di contro, le invenzioni sono sempre scaturite dalle fatiche e dall'abnegazione di anonime équipes di tecnici, celati sotto il nome di un marchio o sotto le lettere di una sigla, dal contributo di più persone, anche se magari una sola di esse ne riporta la gloria». *(p.p.)*

Jerom Delamater: *Dance in the Hollywood musical*, UMI, 1981, in 8°, pp. 313, ill., $ 51.

Ampia e dettagliata storia del musical americano, redatta con l'occhio più attento ai coreografi e ai ballerini che ai singoli film. L'autore analizza l'evoluzione della danza nel musical dalle origini ai nostri giorni, soffermandosi sui fondamentali cambiamenti apportati da Busby Berkley, Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly. Completano l'analisi alcune interviste a coreografi e registi (Vincente Minnelli, Preston Ames, Randall Duel).

AA.VV.: *Hollywood verso la televisione*, Venezia, Marsilio, 1983, in 8°, pp. 244, L. 18.000.

Raccolta di saggi (curata dalla Mostra del nuovo cinema di Pesaro in occasione della seconda retrospettiva di Ancona) scritti da autori americani, in cui si analizzano dal punto di vista storico-sociale, industriale e mediologico le trasformazioni del sistema hollywoodiano negli anni '50, soprattutto in relazione al nuovo "imperialismo" televisivo.

Paolo Di Sacco: *Cinema: segno e realtà - Note di teoria e tecnica cinematografica*, Milano, F.O.M., 1983, in 8°, pp. 152.

J. Aumont, B. Bergala, M. Marie, M. Vernet: *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Université, 1983, in 8°, pp. 224, ill.

Manuale che ripropone, in cinque grandi scansioni tematiche (Il film come rappresentazione visiva e sonora. Il montaggio. Cinema e narrazione. Cinema e linguaggio. Il film e il suo spettatore), i principali nodi del dibattito teorico, alla luce delle elaborazioni sviluppatesi nella Francia degli ultimi vent'anni.

David Welch: *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford, Clorendon Press, 1983, in 8°, pp. 352.

Karen M. Stoddard: *Saints and Shrews - Women and aging in American popular film*, Westport, Greenwood Press, 1983, in 8°, pp. 174.

A.W.B. Simpson: *Pornography & politics: a look back to the Williams Committee*, London, Waterlow publishers Ltd., 1983, in 8°, pp. 143, $ 11,70.

La commissione Williams fu istituita nel 1977 per studiare i meccanismi giuridici che regolano l'applicazione della censura (film, riviste, sex shop, ecc.) negli Stati Uniti. Il volume raccoglie i risultati dell'indagine, affrontando anche vari aspetti del rapporto tra pornografia, società e politica.

Michael Bliss: *Brian De Palma*, London, The Scarecrow Press, 1983, in 8°, pp. 159, ill., £ 13,50.

Stefano Masi: *Nicholas Ray*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, in 16°, pp. 122, L. 6.800.

Claver Salizzato: *Robert Aldrich*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, in 16°, pp. 130, L. 6.800.

Paolo Cherchi Usai: *Georges Méliès*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, in 16°, pp. 136, L. 6.800.

James Curtis: *James Whale*, London, Tje Scarecrow Press, 1982, in 8°, pp. 245, ill.

J.A. Place: *I film di John Ford*, Roma, Gremese Editore ("Effetto Cinema"), 1983, in 8°, pp. 304, ill., L. 52.000.

A più di un decennio dalla scomparsa di John Ford (31 agosto 1973) il culto del grande regista non conosce tramonto. Nel '79 sono uscite due biografie: una di approccio familiare scritta dal nipote Dan Ford *(Pappy: The Life of John Ford*, Prentice Hall), l'altra più oggettiva di Andrew Sinclair *(John Ford*, The Dial Press). Nell'81 Lindsay Anderson ha pubblicato il suo *About John Ford* (Plexus), che è forse il più bel libro di cinema degli ultimi tempi: documento, elegia, confessione. Ma Anderson a tutt'oggi non ha trovato "opzionatori" in Italia, la traduzione del Sinclair è stata travolta dal naufragio dell'editore che l'aveva commissionata e per le rivelazioni di Dan Ford pare non ci sia interesse.
Sono invece usciti i due volumi scritti da J.A. Place per la Citadel Press: *The Western Films of John Ford* e *The Non-Western Films of John Ford*. Nella presentazione che ne fa Gremese Editore, in un solo volume, la divisione in due parti non ha più senso: meglio sarebbe stato riorganizzare la materia in modo da offrire un catalogo cronologico e ragionato dei film. Questo però avrebbe comportato un lavoro di rielaborazione troppo pesante per i costi già alti dell'operazione. Gli studiosi italiani hanno comunque a disposizione un prezioso libro di consultazione, traboccante di dati e notizie, che è anche un godibile atlante fotografico. J.A. Place non è forse il più geniale tra i critici che si sono occupati di Ford, ma è il più sistematico: nessun film viene trascurato (tranne i western muti dati per "desaparecidos"), cast e credits sono corretti, i soggetti sono riassunti con proprietà e anche le analisi possono costituire una buona base di discussione. *(tullio kezich)*

Enrico Magrelli e Giovanni Spagnoletti (a cura di): *Tutti i film di Fassbinder*, Milano, UBU, 1983, in 8°, pp. 189, L. 30.000.

AA.VV.: *Andrei Tarkovsky*, Paris, Minard ("Etudes Cinématographiques"), 1983, in 16°, pp. 184, ill.

Dominique Fernandez: *Nella mano dell'angelo*, Milano, Bompiani, 1983, in 8°, pp. 442, L. 16.000.

Accolta con entusiasmo dalla critica francese e premiata con il Goncourt 1982, l'ultima opera di F. è una "biografia immaginaria" di Pasolini dove l'autore, noto italianista, coniuga in un fastidioso *pastiche* cronaca e finzione, "ricerca sul campo" e elaborazione in chiave autobiografica dei dati raccolti.
Nella pretesa di porsi anche come uno spaccato della storia e del costume italiani, la narrazione si appesantisce di fantasiose, talora comiche, ricostruzioni d'epoca, accompagnate da uno sfoggio di erudizione che oscilla tra l'informazione turistica e l'interpretazione psicanalitica dell'ambiente. La storia privata di Pasolini è calata in un'atmosfera da "guida ai musei", insaporita dai tocchi truculenti del grand-guignol. Il paradigma della vita viene definito assiomaticamente all'inizio (la fatalità di chiamarsi Pier Paolo stigmatizza, banalizzandole, le ormai canoniche contraddizioni tra istituzione e eversione, tra ragione e passione) per poi svilupparsi su due linee complementari e ossessive: il senso di colpa e il desiderio di morte, sensuale e violento. La "vita indegna di essere vissuta" svilisce nei toni della più bassa letteratura d'effetto, mentre il poeta scompare nelle vesti dell'omosessuale intento a scrivere con il sangue la sua sola opera degna dell'eternità: la morte. E così risulta completamente stravolto quel binomio arte-vita che tanto dolorosamente ha segnato la vicenda di Pasolini. F. non fa che operare una costante "riduzione", e diremmo quasi "profanazione", dell'universo pasoliniano, sottraendo ogni tensione alla trama mitico-decadente dell'esperienza letteraria. La voluttà di morte è esaltata alla luce della tesi dell'assassinio omosessuale, in aperta polemica con tutti coloro che ripetutamente hanno denunciato la fine di Pasolini come un'eliminazione politica. Al di là dell'interpretazione più o meno falsata e irritante dei casi pasoliniani, il testo non offre alcun compenso, non promette alcun riscatto, al livello della scrittura. Scegliendo come interlocutore Gennariello (il mitico destinatario del "trattatello pedagogico" pubblicato da Pasolini su «Il Mondo» nella primavera-estate del '75), F. dichiara a priori di scegliere uno stile piano, programmaticamente anti-intellettualistico. In realtà egli attribuisce al grande poeta scomparso, chiamato a scrivere in prima persona la propria storia, la facilità delle piccanti descrizioni da rotocalco e tutta la noia dei notiziari troppo prolissi. Alla fine, come direbbe lo stesso Pasolini, ciò che manca è innanzitutto la "qualità" della pagina. *(s.p.)*

William Shelly: *Harry Langdon*, London, The Scarecrow Press, 1982, in 8°, pp. 239, ill.

John Russel Taylor: *Ingrid Bergman*, London, ELM Three Books, 1983, in 8°, pp. 128, ill., £ 9,95.

Romolo Valli: *Ritratto d'autore* (a cura di Guido Davico Bonino), Milano, Il Saggiatore, 1983, in 16°, pp. 128, ill., L. 12.000.

L'attore, critico e intellettuale, rievocato attraverso un'ampia scelta delle sue testimonianze scritte: articoli, recensioni teatrali, interviste e ricordi autobiografici disseminati lungo quarant'anni, dai primi interventi su «Temperamento» (il "mensile dei giovani" fondato dallo stesso Valli) alle dichiarazioni immediatamente precedenti la morte, avvenuta nell'80.

James Spada: *Judy and Liza,* London, Sidgwich & Jackon Ltd., 1983, in 8°, pp. 216, ill., £ 9,95.

Biografie parallele di Judy Garland e Liza Minnelli. Spada ne ripercorre la vita privata e le tappe fondamentali della carriera artistica, servendosi di aneddoti poco conosciuti e di dichiarazioni pubbliche di Judy e Liza. L'obiettivo è quello di far luce sul complesso rapporto di rivalità e amore stabilitosi tra madre e figlia nel privato e nel campo del lavoro. Il volume è riccamente illustrato anche da foto inedite.

Milena Gabanelli, Alessandra Mattirolo: *Brigitte Bardot,* Roma, Gremese Editore ("Le stelle filanti"), 1983, in 8°, pp. 131, ill., L. 24.000.

Simbolo vivente della generazione che nei primi anni '60 comincia a opporsi alla morale tradizionale, B.B., con la sua spregiudicatezza, ha perfettamente incarnato l'evoluzione del costume contemporaneo. L'intensa voglia di vivere ogni situazione in piena libertà, quasi con spirito d'avventura, ha fatto sì che il suo mito abbia acquistato un sapore "terrestre" che la distanzia, e la distingue, da altre mitiche attrici quali, ad esempio, Greta Garbo o Ava Gardner. Brigitte, infatti, non si avvolge in aloni di mistero, Brigitte "si mostra".
La "terrestrità" del mito Bardot è il dato che emerge con maggior chiarezza dalla biografia, perfettamente analizzato da un celebre saggio di Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot e la sindrome di Lolita,* che apre il volume insieme agli interventi di Kyrou, Morandini, Rasy e delle stesse autrici. Nelle note introduttive Mattirolo e Gabanelli sottolineano come, dietro le apparenze infantili, l'attrice nasconda in realtà una personalità forte e ben delineata, che al momento giusto le ha permesso di sottrarsi all'immagine ufficiale che l'opinione pubblica le aveva costruito addosso, privilegiando sempre, e comunque, la vita privata e ritirandosi dalla scena di propria iniziativa. Ed è questo che la separa dall'altro grande mito di quegli anni, Marylin Monroe, come osserva Kyrou. Rasy propone di B.B. un'interpretazione diversa: in lei vede l'ultima delle star del passato e, allo stesso tempo, il prototipo dell'attrice di oggi, infinitamente mutevole a seconda dell'idea di femminilità del momento e quindi completamente passiva di fronte al proprio ruolo.
Di grande interesse è l'intervento di Morandini, in cui si traccia la storia della fortuna critica di B.B. presso la stampa italiana che, inizialmente spaventata e scandalizzata dall'esuberanza della giovane attrice, solo col tempo giungerà ad accettarla, rivalutandone anche le doti interpretative. La parte più consistente del libro ripercorre la carriera di B.B. parallelamente alla sua vita privata, dal primo film *Le Trou Normand* (1952), a *Colinot l'alzasottane* (1973), che segna il suo addio al cinema. Troviamo così, accanto a stralci di recensioni, frasi tratte da giornali d'epoca, affermazioni di attori e registi con cui l'attrice ha lavorato, e soprattutto dichiarazioni della stessa B.B. Completano il volume accurate schede filmografiche. *(a.p.)*

Claude Bouniq-Mercier: *Michèle Morgan,* Paris, Colona, 1983, in 8°, pp. 208, ill., F. 248.

Richard Roud, (foreword by François Truffaut): *A passion for film - Henri Langlois and the Cinémathèque Française,* New York, The Viking Press, 1982, in 8°, pp. 218, ill., $ 16,95.

Jacqueline Veuve: *La mort du grand-père,* Losanna, Cinémathèque suisse, 1983, in 8°, pp. 191, ill.

L'autrice, cineasta ed etnologa, è una delle poche donne in Svizzera a occuparsi di cinema. Preceduto da alcuni documentari, *La mort du grand-père* è il primo lungome-

traggio della regista, che vi ricostruisce la storia della sua famiglia con una ricerca di carattere specificatamente etnografico. Nel libro sono inserite interviste, inchieste, documenti, racconti popolari, di cui la Veuve si è servita per dare spessore storico ai personaggi e per mostrare, al di là del dato puramente autobiografico, quale fosse la vita di una famiglia valdese nella Svizzera del primo Novecento.

John Briley (a cura di): *Gandhi - The screenplay*, New York, Grove Press Inc., 1983, in 8°, pp. 181, ill., $ 6,95.

Samson Raphaelson: *Three screen comedies*, London, University of Wisconsin Press, 1983, in 8°, pp. 392, $ 29,95.

Lo sceneggiatore di fiducia di Lubitsch pubblica le sceneggiature di tre film famosi diretti dal maestro della "commedia sofisticata": *Trouble in Paradise* (Mancia competente, 1932), *The shop around the corner* (Scrivimi fermo posta, 1940) e *Heaven can Wait* (Il cielo può attendere, 1943).

Federico Fellini e Tonino Guerra: *E la nave va*, Milano, Longanesi, 1983, in 8°, pp. 175, ill., L. 15.000.
Trattamento e sceneggiatura desunta, a cura di Gianfranco Angelucci.

Mario Cresci e Lello Mazzacane: *Lezioni di fotografia*, Bari, Laterza, 1983, in 8°, pp. 221, ill., L. 30.000.

Guido Barlozzetti, Mirella Zecchini: *Ciak, lezione! Cinema, scuola e professionalità*, Roma, Bulzoni Editore, 1983, pp. 328, L. 22.000.

È il primo libro che fa il punto sull'insegnamento del cinema in Italia, in un interessante momento di trasformazione della produzione cinematografica contrassegnata al tempo stesso da una crisi profonda e da numerosi indizi di ripresa. Il riferimento di partenza è la veloce trasformazione tecnologica (insieme ai palinsesti e alla professionalità) che la televisione sta mettendo in atto in ogni caso, senza aspettare riflessioni e aggiustamenti. Gli interventi di Alberto Abruzzese e Francesco Pinto aprono in questa prospettiva l'ampia serie di comunicazioni raccolta da Guido Barlozzetti, così da non lasciare dubbi su quello che succede nella società dell'informazione, mentre il livello critico si aggira ancora nella società dello spettacolo. Parallelamente agli interventi il libro offre il panorama completo dell'insegnamento "ufficiale" del cinema in Italia: Mirella Zecchini ha condotto una ricerca aggiornata al 1981 sull'insegnamento dello spettacolo e della comunicazione nelle università, negli istituti statali di secondo grado e in alcuni centri a carattere professionale finanziati dalle regioni. Emergono dalla ricerca, rispetto alla didattica tradizionale, il tentativo da parte di alcune università di costruire un tipo di operatore che possa collegarsi alle attività degli enti locali e non intervenga esclusivamente nella scuola (Venezia, Firenze, Roma, Torino, il Dams di Bologna), qualche approccio agli aspetti tecnici delle comunicazioni, le carenze degli istituti secondari rispetto a una domanda crescente (situazione romana) o il diretto contatto con il mondo del lavoro in un momento di maggiore sviluppo produttivo (l'Istituto tecnico statale ad ordinamento di Milano).
Sul cinema che si impara a leggere e su quello che si impara a fare si può tornare quindi a esaminare il numeroso gruppo di interventi a partire dalla ripresa del Centro sperimentale di cinematografia come punto di riferimento internazionale oggi in grado di tornare all'altezza della sua fama: Giovanni Grazzini traccia le fasi di immobilismo che ha avuto la scuola e le ipotesi di sviluppo, Virgilio Tosi fa il punto delle

esigenze di rinnovamento della didattica. Il terreno disastrato su cui poggia l'insegnamento universitario del cinema con l'aggiunta di una serie di proposte sono il contributo di Lino Micciché, che oltre a essere impegnato nell'attività di insegnamento universitario conduce da anni la "scuola di cinema" più avanzata in Italia, la mostra di Pesaro, insieme a Adriano Aprà ideatore di un'altra scuola di cinema di un'intera generazione, il Filmstudio (è il caso di ricordarlo, in un momento storico in cui sembra aver valore soltanto l'ufficialità delle strutture). Mino Argentieri, Giorgio Tinazzi, le esperienze dell'Istituto di cinema di Torino e della rivista «Cinema Nuovo» completano il quadro, insieme a conversazioni con addetti ai lavori (Lattuada, Verdone, Piscicelli, Cecchi Gori, Renzo Rossellini, Giaccio, Storaro).
Per chi voglia attrezzarsi il futuro con strumenti più adeguati alla realtà, ricordiamo l'intervento di Enrico Ghezzi che riparte da zero, da quel tipo di istruzione primaria visiva a cui, senza scuole, ci stiamo allenando tutti. *(silvana silvestri).*

Paolo Bertetto (a cura di): *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983, in 8°, pp. 391, L. 32.000.

Divisa in due sezioni (Scenari e progetti - Scritti teorici e critici) e preceduta da un ampio saggio, l'antologia raccoglie testi in parte noti, in parte inediti di Picabia, Artaud, Soupault, Buñuel, Desnos, Ruttmann, Richter, Van Doesburg, Clair, Dalì, Dulac, Cocteau, Malevič, ecc.

Wim Wenders: *L'idea di partenza, scritti di cinema e musica* (a cura di Toni Verità), Firenze, Liberoscambio, 1983, in 8°, pp. 198, L. 9.500.

Racconta Wenders: «Ho cominciato a scrivere di cinema quando vivevo a Parigi e mi occupavo di pittura. Scrivevo per me stesso. Avevo ventuno anni. Nell'anno che vi sono rimasto, ho visto mille, duemila film, praticamente tutto quello che era possibile vedere nelle due sale della Cinémathèque. Ed è lì che ho veramente compreso, valutato quali erano i cineasti americani importanti. Fu veramente un'educazione enorme». Poco dopo precisa che non aveva alcuna reale intenzione di diventare regista e anche negli anni, dal 1966 al 1971, in cui continua a fare il critico cinematografico, l'interesse principale era quello di continuare a scrivere. Questa raccolta di testi tra la nota e la postilla, la recensione e l'appunto, costituisce un diario non sistematico, casuale di questo desiderio di scrivere attraverso il cinema, di scoprire registi da amare. Una critica descrittiva e colma di ammirazione, che non ha altro modello di riferimento o di interpretazione che le impressioni, il gusto, le emozioni. Wenders è uno spettatore critico nomade che viaggia tra un film e l'altro e si sofferma su particolari talvolta irrilevanti, importanti solo da un possibile punto di vista fortemente soggettivo. I brevi brani sono come le tante piccole polaroid scattate dal suo protagonista di *Alice nelle città:* utili a fissare stati d'animo, scorci di cinema e di musica (chiarisce Wenders: «Il rock'n'roll mi ha salvato la vita, nel modo più assoluto»). Una documentazione interiore che divaga e scivola sulle immagini e sulle storie, coglie nessi e relazioni impervie combinando e integrando Godard e i Rolling Stones, *Easy Rider* guardato e ascoltato soprattutto per le canzoni, l'amore per Fritz Lang e *Topaz* di Hitchcock, *Cinque pezzi facili* e Eddie Constantine. Scrivere, per Wenders, non è ancora fare del cinema, ma almeno compiere uno spostamento-viaggio di formazione per apprenderne i segreti; è una fase preliminare di educazione sentimentale e emotiva. È interessante notare che la scrittura erratica anticipa alcune strutture portanti del suo cinema e le osservazioni sui suoi film riproducono lo stile degli articoli sui film degli altri. Stile frantumato, discorsivo, che accumula dettagli senza spiegare o decifrare altro che il proprio piacere e la propria sorpresa di spettatore intento a imparare che cosa è possibile *vedere* al cinema. *(enrico magrelli)*

John Cassavetes e Barbra Streisand al C.S.C.

Di ritorno dal Festival di Berlino dove il suo ultimo film, *Love Streams*, è stato premiato con l'Orso d'oro, John Cassavetes ha visitato il C.S.C. Per l'occasione gli allievi hanno potuto vedere il film in versione originale sottotitolata. Nell'incontro che ha seguito la proiezione il regista, rispondendo alle domande di docenti e studenti, ha parlato della propria concezione del lavoro cinematografico e del rapporto di stretta collaborazione intrattenuto con gli attori, e ha poi promosso l'anteprima a inviti di *Love Streams* al fine di procurare alla Cineteca nazionale i fondi necessari alla conservazione di una pellicola fra le tante in pericolo di deterioramento. La proiezione, al cinema Fiamma, è valsa a "salvare" un film del 1939, *Terra di nessuno* di Baffico, di cui la Cineteca nazionale possedeva una copia infiammabile incompleta. La risposta del pubblico, oltre che degli addetti ai lavori, è stata incoraggiante. Hanno aderito, fra gli altri, Massimo Serato, Maurizio Ponzi, Ugo Pirro, Renato Rascel, Giuditta Saltarini, Franco Cristaldi, Claudio Masenza, Vittorio Cottafavi, Giancarlo Zagni.

Anche Barbra Streisand, giunta in Italia per promuovere *Yentl*, di cui è regista oltre che interprete, ha cortesemente accettato di incontrare gli allievi del C.S.C. Nel corso del dibattito la Streisand ha spiegato come l'esordio nella regia sia la conseguenza della sua carriera di attrice professionista, capace di costruire e scegliere i propri ruoli. Gli interventi degli allievi hanno interessato soprattutto i problemi del passaggio dalla recitazione alla regia e le difficoltà eventualmente incontrate dalla Streisand in quanto regista-donna.

La schedatura delle sceneggiature

Grazie al rinnovo del contributo della Siae procede l'inventario e la schedatura delle sceneggiature di film italiani presentate al Ministero del turismo e spettacolo e da esso depositate presso il C.S.C.

Incontri e seminari

Come prevede il programma didattico del corso di recitazione si sono svolti presso il C.S.C. incontri e seminari con personalità del mondo dello spettacolo.
Il primo intervento è stato quello di Lino Capolicchio, che ha illustrato le diversità fra l'attore di teatro e l'attore di cinema. Carlo Verdone, Massimo Girotti e Giancarlo Giannini, in diverse occasioni, hanno analizzato le teorie e le tecniche espressive utili alla costruzione del personaggio.
Liliana Cavani, dopo la proiezione del suo film *Il portiere di notte*, ha proposto una distinzione fra attore carismatico (Charlotte Rampling) e attore professionista (Dirk Bogarde). Con Nanni Loy gli allievi hanno potuto verificare, nel corso di una esercitazione pratica, la diversa impostazione delle battute sulla scena e sul set. Carlo Lizzani, alla luce delle proprie esperienze, ha parlato dei problemi legati alla realizzazione di film storici, mentre Riccardo Cucciolla è intervenuto a proposito del doppiaggio.
Nel mese di marzo si sono svolti seminari tenuti da Lina Wertmuller, Monica Vitti, Gillo Pontecorvo e Giuliano Montaldo. Gli allievi di recitazione si sono esercitati

sulle sceneggiature di *Ogro, Flirt* e *L'oro di Napoli*. La Wertmüller ha tenuto un seminario interdisciplinare coinvolgendo anche gli allievi degli altri corsi.

In ricordo di Elsa Merlini

Il Centro sperimentale di cinematografia e la Cineteca nazionale hanno voluto ricordare, a un anno dalla morte, l'attrice Elsa Merlini dedicandole una serata nel corso della quale è stato proiettato il film *Paprika*, per l'occasione restaurato e riprodotto in copia non infiammabile. Alla proiezione, preceduta da una presentazione di Guido Cincotti e da un intervento di Beniamino Placido, ha assistito la sorella dell'attrice scomparsa. Erano presenti molti colleghi e amici della Merlini.

Self-service alla mensa

La mensa del C.S.C. è stata rammodernata con l'introduzione del self-service, che consente una più rapida e razionale distribuzione dei pasti agli allievi, al personale e agli ospiti.

La quattordicesima vincitrice

Bianca Pesce, prima in graduatoria di merito degli idonei non vincitori, è stata proclamata quattordicesima vincitrice del concorso per l'ammissione al corso speciale di recitazione, al posto di Elisabetta De Vita, che ha rinunciato.

Il nuovo rappresentante degli allievi

Oscar Iarussi è stato designato nuovo rappresentante degli allievi nel Consiglio di amministrazione.

Un dono dall'America

La biblioteca "Luigi Chiarini" del C.S.C. si è arricchita di nuovi preziosi volumi, fra l'altro della raccolta completa di «Variety Film Reviews», dal 1920 al 1980, gentilmente donata dalla Motion Picture Association of America.

Errata corrige

Nel n. 4/1983 di «Bianco e Nero» siamo incorsi in alcuni errori di stampa. Scusandoci con gli autori e i lettori ne forniamo le correzioni:
Il cinema ritrovato di Mikio Naruse, di Luciano De Giusti: p. 56, nota 4: "Noel Burk" va "Noël Burch"; p. 62 riga 16: "...l'uomo è l'onda, lo scoglio." va "l'uomo è l'onda, la donna lo scoglio."; p. 62 riga 23: "intollerabile" va "intollerabili"; p. 63 riga 8 "...Kimito" va "Kimiko"; p. 63 riga 24: "*totami* (come lo sguardo di chi si è inginocchiato" va "*tatami* (come lo sguardo di chi vi è inginocchiato"; p. 65 riga 11: "sorta" va "sorte".
Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni - Ferrara 1982-1983, di a.p.:
p. 73 riga 1: "Nell'ambito della manifestazione 'Una città in cinema'" va "Nell'ambito della manifestazione 'Il cinema e la città'".

NOTIZIE

Una "Convenzione nazionale dei registi dell'audiovisuale" si è svolta a Roma il 7 e 8 maggio 1984, organizzata dalle seguenti associazioni: Associazione cineasti torinesi, Associazione nazionale autori cinematografici audiovisivi/cinema, Associazione registi autori televisivi, Autori registi indipendenti televisivi, Associazione italiana film d'animazione, Cinema democratico, Comitato registi RAI Milano, Registi radiotelevisivi associati. Nella relazione introduttiva sono stati forniti fra l'altro dati statistici sulla situazione produttiva e distributiva del settore cinematografico e televisivo, pubblico e privato, del nostro paese. Dai dati risulta che nel 1983 i film nazionali prodotti sono stati 110, di cui 9 coproduzioni; i film esteri distribuiti sono stati 242, di cui 108 USA; i costi medi di produzione dei film nazionali sono ammontati a 1.222 milioni di lire, per un totale di 123,3 miliardi di lire; l'importazione di film e programmi per la tv sono stati rispettivamente 1.415 e 12.887, per un ammontare di 116.043.388 dollari; il disavanzo import/export per film e programmi distribuiti nelle sale e nelle tv è stato di 90 milioni di dollari. Da notare che i costi medi di produzione dei film nazionali si riferiscono ai consuntivi. Sono esclusi gli interessi passivi, i costi di edizione e le spese generali, che aumentano la spesa iniziale del 40%. Ancora peggiore si presenta la situazione italiana nel primo trimestre del 1984. Infatti i film esteri importati per la distribuzione cinematografica sono stati 81 (+ 30% rispetto al corrispondente periodo del 1983) per un ammontare di 1.609.000 dollari (+ 132%), mentre i film nazionali esportati per la distribuzione cinematografica sono stati 149 (– 45%) per un valore di 4.880.000 dollari (– 22%). Nello stesso periodo i film e i programmi per la tv importati sono stati rispettivamente 328 (+ 78%) e 2.751 (– 3%) per un valore di 30.216.950 dollari (+ 52%). A conclusione dei lavori è stato approvato il seguente documento:

È in atto un'autentica rivoluzione civile che porta la cultura dell'immagine ad avere un posto sempre maggiore nella scuola, nell'attività pubblica, nella vita quotidiana, diventando ogni giorno di più mezzo fondamentale di informazione e di formazione delle coscienze. Un recente documento della CEE calcola che, con il prossimo avvento della televisione via satellite e via cavo, «alla fine degli anni '80 ogni paese europeo disponga... da un milione a un milione e mezzo di ore di trasmissione all'anno».

Davanti a questa prospettiva in Italia stiamo vivendo una contraddizione drammatica: il nostro cinema, che è stato per quantità e qualità fra i primi nel mondo, oggi è agonizzante; nella televisione pubblica la lottizzazione ha portato ormai alla paralisi; lo spreco è scandaloso; oltre l'80% del bilancio RAI va alle spese di gestione, meno del 20% alla produzione, mentre alla BBC inglese, per esempio, il rapporto è rovesciato, oltre l'80% viene investito nella produzione; le televisioni private, fenomeno che non ha l'eguale in Europa, in proliferazione selvaggia operano al di fuori di ogni legge.

Siamo in balia della produzione straniera, massiccia, indiscriminata, spesso ai livelli più bassi. Si calcola che oltre l'80% dei programmi destinati ai bambini e ai ragazzi siano di produzione straniera: con quali risultati per la loro formazione e per la conoscenza della storia, della cultura, della civiltà del loro paese è facile immaginare. Il nostro appello non è corporativo: non è solo a difesa della nostra professionalità, del nostro diritto ad esprimerci, ma è soprattutto a difesa del diritto elementare di tutti i cittadini: se la cultura è conoscenza critica e coscienza, il massacro che si sta compiendo ai danni della cultura nazionale tocca ogni cittadino, tocca l'essenza stessa del nostro vivere democratico.

Non chiediamo interventi protezionistici o autarchici, ma la salvaguardia della produzione nazionale contro la massiccia invasione del prodotto straniero che, arrivando sul mercato a costi già coperti, si pone al di fuori di ogni logica di concorrenzialità. Siamo l'unico paese in Europa senza leggi, senza ordine in questo settore. Le forze politiche, e in particola-

re le forze di governo, la cui assenza di intervento si configura ormai come un grave attentato alla civiltà del nostro paese, devono finalmente assumersi le loro responsabilità e fare il loro dovere.
Da quanti anni ci è stata promessa una nuova legge sul cinema che rilanci la produzione, ponendo regole corrette di confronto, solleciti e investa fondi in un settore che ha davanti a sé potenzialità di sviluppo enormi?
Da quanti anni si sono annunciate nuove leggi che regolamentino la televisione pubblica, che in quanto tale ha una funzione centrale e insostituibile, e che metta ordine nel marasma attuale delle televisioni private?
Sono anni che le proposte di iniziativa parlamentare vengono insabbiate, mentre il governo non ha mai presentato una propria proposta.
Rivolgiamo un appello a tutte le forze della cultura, a tutte le forze democratiche e del lavoro perché si uniscano a noi e facciano propria questa battaglia per la civiltà e per la democrazia.

Seminario sul comico muto. Si è svolto a Pordenone dal 23 marzo al 18 aprile 1984 il primo seminario per lo studio della storia del cinema. Tema: Il cinema comico muto: da Geoges Méliès a Buster Keaton. Relatori: Antonio Costa (Georges Méliès e il burlesque), Aldo Bernardini (I comici del cinema muto italiano), Livio Iacob (Il cinema comico muto francese e Max Linder), Paolo Cherchi Usai (Mack Sennet e la teoria dei giochi), Francesco Ballo (Il sorriso e l'angoscia in Buster Keaton). A ogni relazione ha fatto seguito la proiezione di numerosi film provenienti dalla cineteca popolare di Gemona.

Telefilm a confronto. La seconda edizione della rassegna Teleconfronto: mostra internazionale del telefim, che si è tenuta a Chianciano Terme dal 26 maggio al 3 giugno 1984 era articolata su tre sezioni: una dedicata ai paesi europei, una all'Italia e una; a carattere monografico, alla produzione pubblica e privata della Gran Bretagna. Nell'ambito della manifestazione si è svolto il convegno internazionale di studi "Film e telefilm: l'Europa colpisce ancora?", dedicato ai problemi della distribuzione del telefilm in Europa e ai problemi dei rapporti fra televisione e cinema.

Il cinema svedese a Modena. Dal 2 al 13 aprile 1984 si è tenuta a Modena la manifestazione sul cinema svedese promossa dall'Ufficio cinema del comune e dall'Unione circoli cinematografici A.R.C.I. (UCCA) unitamente agli istituti svedesi Svenska Film Institutet, Svenska Institutet e all'Ambasciata di Svezia. La manifestazione era articolata nelle seguenti sezioni: cinema svedese contemporaneo, retrospettiva, mostra di manifesti cinematografici e proiezioni video di documentari e film d'animazione. Nei giorni 6, 7 e 8 si sono svolti incontri pubblici sul cinema svedese contemporaneo ai quali hanno partecipato, oltre alla stampa specializzata e ai promotori della rassegna, i registi Suzanne Osten e Marianne Ahrne, i critici Nils-Petter Sundgren e Mikael Timm, e l'attore Erland Josephson.

Il premio "Ludovico Zorzi". Il Cineclub Ivrea, il Centro di coordinamento delle attività artistiche e culturali Olivetti e la città di Ivrea bandiscono la prima edizione del premio "Ludovico Zorzi", istituito a ricordo dello studioso che fu per molti anni direttore della biblioteca del Centro culturale Olivetti e poi professore ordinario di Storia dello spettacolo nell'università di Firenze. Il premio di L. 2.000.000 verrà assegnato ogni anno a uno scritto di argomento teatrale o cinematografico svolto nell'ambito del metodo e degli studi di Ludovico Zorzi, in forma di saggio inedito, o edito negli ultimi due anni, o di tesi di laurea discussa, sempre negli ultimi due anni, presso università italiane. La partecipazione al premio è aperta ai giovani di nazionalità italiana che non abbiano superato l'età di ventotto anni alla data di scadenza dei termini per la partecipazione al concorso. Il saggio inedito non dovrà superare le 60 cartelle dattiloscritte; il saggio edito non dovrà superare le 40 pagine. I concorrenti dovranno inviare il proprio saggio in tre copie (se tesi di laurea sarà sufficiente una copia) corredato del certificato di nascita in carta libera attestante la cittadinanza e la residenza e, per la tesi, anche del certificato di laurea, alla segreteria del Premio Ludovico Zorzi, presso il Cineclub Ivrea, via Jervis 24, 10015 Ivrea, tel. 0125/521500, entro la data di scadenza dei termini fissata il 31 ottobre 1984. Farà fede la data del timbro postale. La giuria è composta da Mario Baratto, Adriano Bellotto, Sandro D'Amico, Guido Davico Bonino, Siro Fer-

rone, Elvira Garbero Zorzi, Tullio Kezich, Sergio Romagnoli, Flavio Ruffatto, Luigi Squarzina, Augusto Todisco. Il saggio vincitore (o l'elaborato della tesi) verrà pubblicato su una rivista. La consegna del premio avverrà a Ivrea nel mese di marzo 1985.

Il paese delle meraviglie. Alla Galleria comunale d'arte moderna di Bologna è rimasta aperta dal 31 marzo al 16 aprile 1984 la mostra "Il paese delle meraviglie. Immagini dei giovani". Dedicata alla condizione giovanile a Napoli e nel resto d'Italia, la mostra esponeva immagini dei fotografi G. Basilico, C. Colombo, M. Cresci, M. Jodice, U. Lucas, E. Martino e M. Russo.

Giornate africane a Perugia. Dal 26 febbraio al 3 marzo 1984 si è svolta nel capoluogo umbro la seconda edizione delle "Giornate del cinema africano". La manifestazione, che rappresenta una delle poche occasioni per entrare in contatto con cinematografie emergenti quali quella africana, aveva in programma numerose opere di accertata validità artistica, fra le quali film vincitori di premi, come *Amok*, coproduzione Senegal, Guinea e Marocco, primo premio del Festival di Mosca 1983; *Finye* (Mali, 1982), Tanit d'oro delle Giornate cinematografiche di Cartagine; e *Djeli* (Costa d'Avorio, 1980), primo premio al festival internazionale di Ougadougou.

Il secondo festival internazionale "Cinema-Giovani", che si svolgerà a Torino dal 6 al 14 ottobre 1984, si propone di promuovere la conoscenza e la valorizzazione di film che trattano aspetti, temi e problemi del mondo giovanile, e dei film realizzati da giovani autori. Il festival è organizzato in quattro sezioni: film su tematiche giovanili; film "Opere Prime"; retrospettiva; "Spazio Aperto". I film delle prime tre sezioni saranno selezionati dalla direzione del festival. I film della sezione "Spazio Aperto" non saranno preventivamente selezionati. Organizzazioni culturali e produttive operanti nel settore audiovisivo, cinematografico o televisivo, nonché altri enti, pubblici o privati, potranno assegnare premi o riconoscimenti ai film presentati. Alle sezioni Tematiche giovanili e "Opere Prime" saranno ammessi i film terminati dopo il 1° gennaio 1983, inediti in Italia come distribuzione commerciale. Possono partecipare al festival film già presentati in altre manifestazioni cinetelevisive nazionali o internazionali. I film potranno essere di qualsiasi lunghezza, di qualsiasi formato, di qualsiasi "genere" (fiction, documentario, di animazione, ecc.), e dovranno avere la colonna sonora (ottica o magnetica) incorporata. La selezione dei film delle prime tre sezioni avverrà a cura e giudizio insindacabile della direzione del festival. Potranno proporre i film alla selezione: gli autori, i produttori, gli organismi audiovisivi (cinematografici e televisivi) nazionali e professionali dei diversi paesi, e le reti tv. La direzione si riserva di invitare altri film, oltre a quelli che le saranno sottoposti. La richiesta di ammissione deve essere fatta a mezzo del bollettino ufficiale di iscrizione, riempito e sottoscritto. I film proposti alla selezione dovranno pervenire al festival entro e non oltre il 15 luglio 1984. I proponenti dovranno avvertire telegraficamente il festival della data e dei modi di spedizione (posta, ferrovia, aereo, nome dello spedizioniere, ecc.). I film ammessi saranno trattenuti fino al termine dello svolgimento del festival stesso. I film non ammessi saranno restituiti entro il 30 settembre 1984. Per i film ammessi alla prima e alla seconda sezione del festival dovranno pervenire, entro il 30 agosto 1984, la lista completa dei dialoghi e dei commenti parlati in lingua originale e in inglese, l'elenco dei titoli di testa e di coda, un breve riassunto del soggetto, fotografie e manifesti, eventuali materiali informativi utili per la presentazione dei film. I film presentati nella sezione "Spazio Aperto" devono essere realizzati da giovani autori di età non superiore ai 30 anni e possono essere di qualsiasi lunghezza, formato e supporto. L'iscrizione deve essere fatta direttamente al festival attraverso l'apposita scheda e deve avvenire entro il 15 settembre 1984. I film saranno in ogni caso ammessi fino all'esaurimento della capienza spaziale e temporale dei locali adibiti alle proiezioni.

Premio "Adelio Ferrero". È stata bandita per l'anno 1984 la settima edizione del premio "Adelio Ferrero", la cui organizzazione è curata dall'Azienda teatrale alessandrina con la collaborazione della rivista «Cinema e Cinema». Il premio, istituito nel 1978 a ricordo di Adelio Ferrero, critico cinematografico, docente di storia del cinema presso il Dams dell'Università di Bologna e fondatore

della rivista «Cinema e Cinema», ha lo scopo di segnalare e di aiutare i giovani che intendono dedicarsi allo studio del cinema in ogni suo aspetto. La partecipazione è aperta a tutti i giovani, di età compresa fra i 16 e i 25 anni (che non abbiano cioè compiuto il ventiseiesimo anno alla data di consegna degli elaborati), di nazionalità italiana, che non abbiano, entro il limite di inoltro, collaborato a quotidiani e periodici con diffusione nazionale o a riviste specializzate né riportato il primo premio nelle precedenti edizioni. I concorrenti dovranno far pervenire alla Segreteria del premio "Adelio Ferrero", presso A.T.A., Teatro Comunale, via Savona, 15100 Alessandria, entro e non oltre il 10 luglio 1984 (per gli invii a mezzo posta farà fede la data del timbro postale), in almeno otto copie, uno o più saggi inediti originali, di ampiezza compresa fra le 7 e le 20 cartelle dattiloscritte, di circa 2000 battute ciascuna. Gli argomenti dovranno riguardare il cinema (autori, opere, tendenze, teoria, problemi, ecc.), senza alcuna altra limitazione di tempo, luogo, aspetto e prospettiva. A ciascuna copia dei lavori presentati dovrà essere allegato un ampio curriculum personale. Il premio, consistente in un milione di lire, verrà assegnato al saggio del quale maggiormente si apprezzerà l'effettivo contributo agli studi cinematografici e l'originalità dell'apporto. Altri riconoscimenti, per una somma complessiva di un milione di lire, saranno attribuiti a saggi ritenuti meritevoli di considerazione, anche in rapporto all'età dei concorrenti. La consegna del premio avverrà a settembre o ottobre 1984 nella sala "Adelio Ferrero" del Teatro Comunale di Alessandria. Il saggio premiato verrà pubblicato sulla rivista «Cinema e Cinema», la quale si riserva il diritto di pubblicare altri elaborati ritenuti particolarmente significativi.

L'immagine elettronica. La seconda edizione dell'"Immagine Elettronica" è rimasta aperta a Bologna dal 25 al 29 febbraio 1984. La mostra internazionale presentava il primo Salone dell'immagine elettronica, un convegno internazionale, tre mostre e una rassegna cinematografica. Nel Salone dell'immagine elettronica figuravano le acquisizioni più recenti in materia di impianti e macchinari per la creazione e la diffusione del messaggio audiovisivo tipico del nostro tempo. Il convegno internazionale ha dedicato le sue tre giornate (27-29 febbraio) a altrettanti settori specifici: i modi di produzione dell'immagine elettronica, i sistemi utilizzati o utilizzabili per la sua distribuzione, e una delle forme più creative della sua elaborazione, la grafica computerizzata. Al convegno, aperto da Michelangelo Antonioni, che con *Il mistero di Oberwald* fu tra i primissimi a servirsi dei mezzi elettronici anche per il cinema, hanno partecipato esperti statunitensi, giapponesi, canadesi, inglesi, svizzeri, francesi e italiani. Le mostre, allestite nella Galleria comunale d'arte moderna, comprendevano una mostra grafica, la prima del genere in Italia, una rassegna dei video più recenti e una mostra fotografica di Chiara Samugheo, che documentava il cammino percorso dal divismo, soprattutto femminile, tra il 1955 e il 1975. La rassegna cinematografica, in programma dal 22 febbraio al 2 marzo, aveva per tema il linguaggio e la tecnica nel cinema degli anni '50.

"Taormina Arte - Rassegna internazionale di cinema, teatro e musica" si terrà quest'anno in tre periodi distinti: dal 18 al 28 luglio 1984 si svolgeranno il XV Festival cinematografico internazionale per l'assegnazione dei "Cariddi", la II Settimana del film americano e la cerimonia di consegna dei "Nastri d'Argento"; dall'1 al 16 agosto terrà cartellone il teatro, mentre dal 17 agosto al 2 settembre si svolgeranno gli spettacoli di musica e danza.

Non si chiedono se saranno famosi ma se troveranno lavoro. Sono i giovani studenti delle scuole di cinema e televisione di tutta Italia che per la prima volta si sono incontrati a Pisa dal 20 al 22 gennaio 1984 insieme con i loro insegnanti e con noti professionisti del settore: registi, sceneggiatori, critici e dirigenti Rai e delle strutture pubbliche e private. Mentre al cineclub Arsenale si susseguivano le proiezioni dei film, cortometraggi e videotapes prodotti dalle varie scuole, si sono formati due seminari di lavoro: il primo incentrato sulle metodologie didattiche come sono sviluppate e vissute all'interno di ciascuna scuola, per andare poi a un raffronto e all'individuazione di un comune patrimonio di scambio; il secondo riguardante gli sbocchi occupazionali e la situazione di mercato in cui inserire i quadri qualificati.

SUMMARY

Franco Solinas: Rigorous Commitment

A high consideration for the profession of scriptwriting and professional activity pursued with ever-increasing rigor; deep faith in the rationality of man and an overriding interest in social themes, which turns into an almost exclusive interest in historical-political subjects; the constant theme of confrontation and struggle, between two men, two views of the world, two choices, two conceptions of life; "America" seen as the world's policeman, as a Cyclopean negative hero which nevertheless radiates a sinister fascination with its contradictions and ambiguity; absolute certainty about his own choice of field, but the need to represent the "enemy" in a persuasive, multifaceted way, because there may be a part of truth and justice even in wrong choices: Franco Solinas, who died in '82 at 55 years of age, doesn't belong to one particular season of Italian cinema, but is faithful from the beginning to a rigorous but also anti-dogmatic idea of cinema, deeply rooted in history and immersed in the great river of politics, yet far removed from any sententiousness or didacticism. Pontecorvo's *Kapò, The Battle of Algiers* and *Queimada (Burn!)*, Damiani's *Quen Sabe?*, Costa-Gavras's *L'Amerikano* and *Hanna K.*, Maselli's *The Suspect*, Losey's *Mr. Klein...*

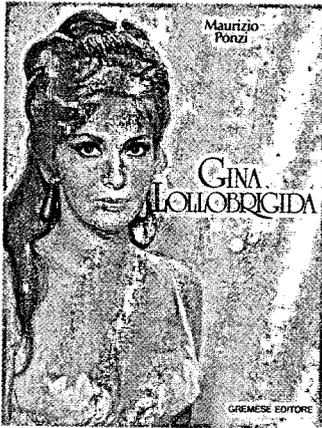
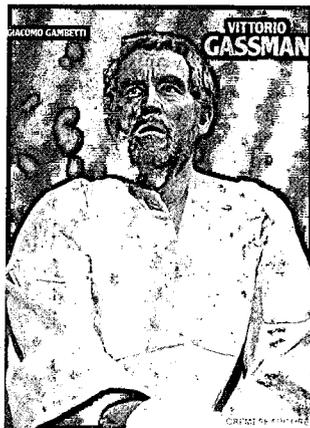
Sleeping Beauty in a Black Shirt — The Film Score in Italy During Fascism (1930-1944)

No apparent relationship exists between the circumstances in which sound films were born and developed (fascism, ideology, praxis, thematics, etc.) and the activity of the music composers, who go on working as though cut off from all problematics and polemics, not to say locked into a jealously guarded private world. Within the epoch under consideration the existence of various periods can be distinguished — the Cecchi era, the Freddi era, the push after 1940, etc. — but no variations in the working methods and substance of the musicians' contributions can be seen. The reason is that all or almost all of them work indifferently on every type of film, adapting themselves each time to what is demanded. The average level of production isn't extremely high, nor is the quality of the technical equipment for the production and reproduction of sound; but what is lacking above all is a creative spirit, a constant, systematic, concern to consider the soundtrack as one of the constitutive elements in the final result. Music, especially tuneful songs, constitutes a pure and simple commercial value. The "greats" in the world of music are also tapped (Mascagni, Pizzetti, Ghedini, Malipiero, Zandonai), but positive results are an exception.

The "New" Germans Between Market and Culture

The author takes the 1984 Berlin Film Festival as his starting point in examining New German Cinema from a productive and qualitative point of view. German cinema is going through a difficult period: on one hand, the government intends to subsidize only commercial projects that are easily saleable on foreign and domestic markets; on the other hand, the filmmakers don't intend to measure a part of German culture and identity in numerical terms alone. Result: more than twenty works presented at the Berlin Film Festival were made with funds from the two Länder with a social-democratic majority, Hamburg and Nort Rhein-Westphalia. From a qualitative point of view a certain stagnation of ideas is to be noted, even in filmmakers who have already made a name for themselves, while no new talents are yet to be seen among the young directors who could replace the generation in their forties and fifties.

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 30.000

L. 24.000

NOVITÀ

L. 24.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L. 24.000)
ALIDA VALLI (L. 24.000)
TOTÒ (L. 28.000)
NINO MANFREDI (L. 24.000)
UGO TOGNAZZI (L. 24.000)
CLARK GABLE (L. 28.000)
ALBERTO SORDI (L. 24.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 24.000)
JOHN WAYNE (L. 28.000)